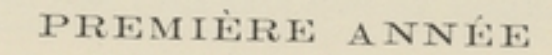
PREMIÈRE ANNÉE

L'ART ORNEMENTAL

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, 41, RUE DE LA VICTOIRE.

PREMIÈRE ANNÉE



L'ART ORNEMENTAL

Revue Hebdomadaire Illustrée

Directeur et Rédacteur en chef :

G. DARGENTY

LIBRAIRIE DE L'ART
J. ROUAM, Imprimeur-Éditeur
33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS

1883

10 cent. le numéro. — Première année. 3 Février 1883. — N° 1.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

DIRECTEUR : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

NOTRE PROGRAMME

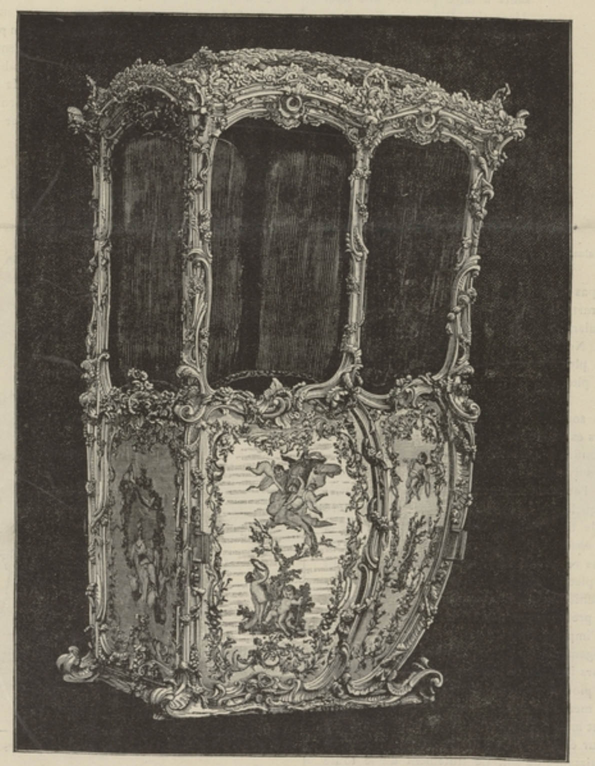
L'œuvre que nous entreprenons est essentiellement, nous pourrions dire exclusivement populaire.

Le prix de ce journal l'indique de reste.

Quelles sont les raisons déterminantes qui nous ont fourni l'idée de cette publication ?

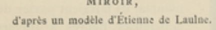
Il fut un temps où tous les arts plastiques se tenaient par la main, où ils étaient liés entre eux par des affinités étroites, où la pensée artistique, comprise dans le sens le plus vaste du mot, se traduisait par des manifestations géniales employant indifféremment et ensemble toutes les ressources capables de mettre en relief la pensée. Je précise : à cette époque, antérieure au XVIIe siècle, les artistes ne se divisaient point en catégories spéciales séparées par des lignes de démarcation bien tranchées. Il n'était question ni de peintres d'histoire, ni de peintres de genre : personne ne se fût dit paysagiste, non plus que décorateur ou ornemaniste. On était peintre simplement : poète, on composait, et pour doter ses créations du maximum d'intensité qu'elles pouvaient comporter, chaque artiste utilisait tous les caractères jugés utiles à l'expression de l'idée dont il était profondément imbu. Les Van Eyck, les Ghirlandajo, les Orcagna, les Albert Durer, et avec eux tous les primitifs, sont là pour affirmer ce que j'avance. De même en sculpture. Les statuaires, simples *imagiers*, n'avaient le plus souvent pour ateliers que les échafaudages des cathédrales. Ces admirables fous, ces prodigues de génie qui ont criblé de chefs-d'œuvre tous les temples gothiques et noyé leur personnalité dans ces gigantesques ensembles, allaient chercher leurs inspirations dans tout ce qui a vie, et ne négligeaient aucun des renseignements que la nature fournit à ceux qui savent la comprendre. Amalgamant dans des combinaisons ingénieuses les sévérités de la forme humaine avec le gracieux enroulement des plantes, ils faisaient passer de délicieuses figures à travers des rinceaux, sculptaient indifféremment des chapiteaux étranges, de modestes bas-reliefs, des retables, des heaumes, des boucliers, des ciboires, des stalles, des meubles, des médailles, des bijoux, le tout au gré de leur inépuisable fantaisie, et sans autre préoccupation que l'harmonie de leur œuvre, à laquelle nous voyons chaque objet concourir dans des proportions admirables.

Chaise a porteurs du temps de Louis XV.



Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi. Chaque artiste est cantonné dans un groupe spécial d'où sa fatale présomption l'empêche de sortir. Ceux qui manient la couleur sont peintres d'histoire, de genre, de portrait, de paysage ou de nature morte. Les *imagiers* sont devenus statuaires ; ils ne sortent pas de l'atelier, et ce serait leur faire injure que de leur demander une composition d'arabesques, un modèle de chapiteau, une forme de vase ou de meuble, un mélange enfin de statuaire et d'ornement. Allez à l'architecte ou à l'ornemaniste, vous répondraient-ils dédaigneusement. Et quelle autre réponse pourraient-ils faire, ces artistes dont l'éducation de l'école a tué toute initiative dans l'œuf ? Savent-ils seulement ce que

c'est qu'un ove, une volute, une raie de cœurs ou de perles? Personne ne leur en a soufflé mot. Ces choses sont d'ordre inférieur et tout à fait indignes de les préoccuper un instant. Étudier une feuille d'acanthe, allons donc! Chercher dans les méandres d'une chicorée la discrète fantaisie qui s'y cache, vous voulez rire! Faire poser un modèle nu et en tirer n'importe quelle baigneuse, qui figurera au Salon dans le meilleur jour possible, à la bonne heure. Voilà du grand art, et cela faisant on ne déroge pas. Le mal existe, je ne l'exagère point. Et quelle est la conséquence de cette manière d'être? C'est que ce temps, dédaigneux de l'art ornemental, ne forme plus d'arrangeurs ingénieux; que l'esprit s'est déshabitué de concevoir dans ce sens et que, si vous n'y prenez garde, nous passerons insensiblement de l'opulence à la misère. Les millions sont impuissants à faire pousser une fleur décorative. Il faut que l'esprit se réapplique à ces choses. On ne décrète pas plus le décor que la victoire. C'est le résultat de patientes études. Il faut stimuler le goût dans ce sens; il faut semer le germe pour récolter le fruit. Or, ce germe on ne le sème plus. La partie est-elle donc irrémédiablement perdue et le mal est-il devenu si profond qu'il faille le considérer comme incurable? La création de ce journal prouve que nous ne le pensons pas. Certes, quelque effort que nous fassions, nous ne reviendrons pas de sitôt au temps où les Lafage, les Beruguette, les Polydore, les Errart, les Picart, les Le Brun, les Gouthière, et tant d'autres avec eux, dessinaient en se jouant les adorables bijoux qui nous remplissent de confusion. Notre ambition n'est pas si haute. Elle existe ferme, pourtant dans de plus modestes proportions. Plus le but lointain est difficile à atteindre, plus vite il faut se mettre en devoir de le poursuivre.



Miroir,
d'après un modèle d'Étienne de Laulne.

Or, voilà ce que nous nous sommes dit. Il existe, tant en province qu'à Paris, des milliers d'ouvriers extrêmement intelligents, admirablement doués parfois, dont les métiers confinent aux travaux d'art les plus délicats. Parmi ces ouvriers, les uns ont suivi des cours toujours fort incomplets, les autres se sont formés dans l'atelier sans qu'aucun maître ait jamais guidé leurs premiers pas. Mais quel que soit leur début dans la carrière lucrative qu'ils ont embrassée, le temps vient vite où les nécessités de la vie les accablent, où le travail absorbe tout leur temps et les brise. Ce temps venu, adieu les cours, les réunions, les conférences, où on avait jadis puisé les éléments incomplets d'une éducation artistique superficielle! L'oubli et l'indifférence s'unissent alors pour tuer définitivement les petites étincelles qu'on avait aux premiers mois de la jeunesse senti pétiller dans le cœur. En présence de l'impossibilité de réagir on se laisse aller, et faute de secours ou d'encouragements on glisse au plus profond d'une détestable torpeur. Que de trésors ignorés de la terre même qui les renferme et qu'un simple coup de pioche pourrait mettre au jour! Que de qualités natives, que d'aptitudes merveilleuses restent enfouies au fond des ateliers, vieillissent, se perdent et meurent improductives auxquelles il n'a manqué qu'un jet de lumière pour émerger! Le plus vulgaire incident de la vie détermine parfois la connaissance de soi. Le tintement d'une toute petite cloche suffit à dissiper le plus lourd sommeil.

Nous avons rêvé d'être la pile qui doit galvaniser les intelligences somnolentes des ouvriers-artistes dont nous venons de parler. Nous voulons les rendre à eux-mêmes, non pas à l'aide de conférences ni de dissertations écrites, mais par la simple vue des chefs-d'œuvre qu'ont engendrés leurs maîtres dans l'art du décor et de la composition ornementale.

Nous voulons cela parce que nous aimons d'un amour profond tout ce qui touche au décor et à l'ornement. Mais nous le voulons surtout parce que cette coupable apathie contre laquelle il faut à tout prix réagir est en train de donner à l'étranger le pas sur nous. Oui, sachez-le, depuis 1855 nous sommes entamés; nous nous croyons invulnérables, nous sommes blessés. Les exportations de nos industries d'art baissent sensiblement et de jour en jour davantage, tandis que les importations suivent le courant contraire. Il est donc temps de pousser le cri d'alarme. Ce cri, nous le voudrions faire aigu, strident, afin qu'il s'entendît aux quatre coins de la France. Ouvriers-artistes, ressaisissez une industrie qui est votre honneur et votre lucre! Votre vie est compromise, sachez-le bien, si vous vous laissez primer par l'étranger. Le moment est critique, le flot vous gagne. Empoignez vigoureusement votre bâton et remontez la côte. Nous vous y aiderons. Vous avez l'intelligence et la volonté, l'esprit, l'adresse et le goût. Que vous manque-t-il? Des exemples.

Eh bien! nous allons vous en fournir à profusion.

Pour un prix absolument dérisoire, nous allons vous former la collection la plus complète et la plus riche qu'il soit possible de réaliser.

Aucun sacrifice ne nous coûtera si vous répondez à notre appel. Cette œuvre patriotique et désintéressée, s'il en fût jamais, c'est le musée du foyer, c'est l'éducation permanente, saine et vivifiante; c'est le délassement par les yeux, c'est le rappel constant, ininterrompu, aux grandes traditions des maîtres; c'est enfin le moyen pour les travailleurs intelligents de reconquérir la science des arrangements et, avec elle, les facultés inventives dont nos pères étaient si admirablement doués.

Notre désir est que ce journal serve de lien commun entre toutes les industries artistiques de Paris et de la province, qu'il soit une espèce de tribune où chacune d'elles vienne expliquer ses besoins généraux, exposer



Vase
de la pharmacie Saint-Charles, à Nancy. — Faïence de Niederviller.
Dessin de Montalan, gravure de Hotelin.

et commenter les incidents particuliers qui intéressent la masse. Pour cela, il faut que les ateliers se mettent en communication intime avec nous. Il faut qu'on nous suive et qu'on nous tienne au courant. Nous prions donc toutes les personnes qui nous feront le plaisir de nous lire de vouloir

bien s'efforcer d'établir dès le début ce courant et ces échanges d'idées.

Des publications semblables à celle-ci ont obtenu un succès considérable chez tous nos voisins d'outre-Manche et du continent. Pourquoi son utilité ne serait-elle pas appréciée chez nous comme elle l'est chez eux ?

Quoi qu'il advienne et quel que soit le sort réservé à cette petite Revue, ses créateurs se déclareront satisfaits si elle contribue peu ou prou à enrayer le mouvement descensionnel que subit dans notre pays ce merveilleux enfant de la France qu'on appelle l'art décoratif et ornemental.

G. Dargenty.



Pendule en marbre blanc et bronze doré. Époque Louis XVI.
(Palais royal de Madrid.) — Gravure de C. Maurand.

Notre programme tient une place considérable dans ce premier numéro. Il ne pouvait en être autrement, à cause de la nécessité de faire comprendre au public la pensée qui anime le journal. Il en résulte que nos légendes explicatives et les renseignements relatifs aux dessins et aux auteurs des pièces qu'ils représentent sont un peu écourtés. Nous donnerons à l'avenir à ces explications un développement beaucoup plus considérable. Nous nous étendrons sur l'origine des objets reproduits, sur leur provenance, sur leur valeur artistique. Nous accompagnerons ces notes de renseignements biographiques sur les auteurs; et, lorsque l'espace nous le permettra, nous nous laisserons aller à quelques considérations générales relatives aux différentes branches des industries d'art dont le journal contiendra des spécimens.



EXPLICATION DES PLANCHES

Le palais de Madrid contient une très grande quantité d'objets mobiliers qui sont des œuvres d'art du plus haut prix. La majeure partie de ces objets a été offerte par des souverains étrangers aux souverains et aux infants d'Espagne; d'autres ont été commandés par ces derniers aux grands ouvriers-artistes français du XVIIIe siècle, dont la renommée était universelle. Un certain nombre de meubles appartenant au palais de Madrid peuvent être considérés comme des plus beaux échantillons de l'art français au XVIIIe siècle. Nos lecteurs seront bientôt appelés à en juger. Le Salon des ambassadeurs est particulièrement riche; nous y reviendrons plus d'une fois et nous tâcherons de faire sentir le

courant artistique bien particulier qui entraînait à cette belle époque les ouvriers-artistes espagnols.

La pendule dont nous donnons le dessin est en marbre blanc et bronze doré. Elle appartient à l'époque de Louis XVI et elle a été composée par Gouthière, ce grand artiste dont le nom reviendra souvent sous notre plume. C'est un des plus beaux spécimens de l'art français au XVIIIe siècle. Gouthière vivait sous Louis XV. On croit qu'il est né en 1740, mais ce n'est pas une date certaine. La Du Barry lui fit exécuter des travaux considérables.

Le beau vase que nous reproduisons a été fait pour le roi Stanislas qui avait donné à l'industrie céramique en Lorraine un puissant essor. Ce vase, qui porte les armes du roi, est probablement le plus grand qui soit sorti de la fabrique de Niederviller. Il provient de la pharmacie de Saint-Charles, à Nancy. Stanislas en avait fait don à cet établissement hospitalier qui en est aujourd'hui possesseur. Le décor de ce vase, comme de tous ceux qui furent fabriqués à Niederviller à cette époque, appartient au style gracieux qui prévalut sous Louis XV.

MOUCHETTES EN FER FORGÉ,
de la Renaissance.
(Musée Germanique, à Nuremberg.)
Dessin de Mlle Weber.

Le chandelier et les mouchettes en *fer forgé* sont deux spécimens des plus intéressants de l'industrie artistique de la Renaissance dans les communes allemandes. Ce sont des œuvres libres, issues de citoyens libres. Les arts à cette époque n'étaient pas protégés par l'empire. Il n'y avait pas d'écoles officielles. Chaque ouvrier-artiste cherchait en lui-même ses inspirations. De là, cette diversité de productions toutes empreintes d'un sentiment artistique industriel si particulier et si remarquable.

Le Musée Germanique contient un nombre considérable de pièces tout aussi remarquables que celles dont nous donnons la reproduction. Nous les ferons, pour la plupart, passer successivement sous les yeux de nos lecteurs, qui seront étonnés de la fécondité et de l'élan artistiques de ces villes du Nord, véritables républiques indépendantes, en tête desquelles il faut placer Nuremberg, dont l'industrie d'art était célèbre dans toute l'Europe.

Notre miroir a été composé par Étienne de Laulne. Cet artiste, qui vécut en plein XVIe siècle, était orfèvre en même temps que graveur. Son œuvre est extrêmement considérable et on lui doit un très grand nombre de gravures destinées à servir de modèles pour l'industrie, telles que manches de couteau, pommeaux d'épée, garnitures de gaines, miroirs, conçus dans le sens de celui-ci,



CHANDELIER EN FER FORGÉ, DE LA RENAISSANCE.
(Musée Germanique, à Nuremberg.) — Dessin de Mlle Weber.

où l'on ne sait qui l'emporte du sujet principal ou des arabesques qui l'entourent.

La chaise à porteurs du temps de Louis XV fait partie de la collection de M. le baron Albert de Rothschild, à Vienne.

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. ROUAM, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 10 Février 1883. — N° 2.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.

DIRECTEUR :
G. DARGENTY

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 — ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE — Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

STIPO, PEINT PAR LUCA GIORDANO.

Dessin de P. Moutet.

EXPLICATION DES PLANCHES

STIPO, PEINT PAR LUCA GIORDANO. — Dessin de P. Moutet.

Ce beau meuble est d'une architecture franche et sans complication, il est bien assis sur une base solide et pompeusement ornementée ; c'est un superbe produit du XVIIe siècle. Sa façade composée de petits panneaux séparés entre eux par des moulures très simples est disposée pour recevoir une décoration importante que nous retrouvons du reste dans tous les beaux meubles de cette nature, soit sous la forme de sculptures très soignées, ou de sujets peints, ou de faïences, ou d'émaux.

Ici tous les panneaux ont été peints par Luca Giordano. Cet artiste naquit à Naples en 1632 et mourut en 1705. Il fut élève de Ribera. La facilité avec laquelle il composait et peignait le fit surnommer *Fra Presto*.

Pendant sa longue carrière il parcourut l'Italie et laissa des échantillons de son talent dans toutes les villes qu'il traversa, en particulier à Florence, à Parme, à Venise et à Bologne. Sa fécondité artistique était très grande, mais son originalité l'était moins. Il pastichait les maîtres de toutes les écoles avec une facilité inouïe. Ce n'en fut pas moins un peintre très remarquable dont les nombreuses compositions brillent toujours par la richesse de la couleur et une grande harmonie de ton. Luca Giordano fut appelé à Madrid, par Charles II, en 1692, et il exécuta pour lui au palais de l'Escurial un certain nombre de compositions remarquables.



SPÉCIMEN DU GRAND SERVICE EN PORCELAINE DE VIENNE.
Gravure de E. Dewailly.

PLAT EN PORCELAINE DE VIENNE.

Ce plat qui faisait partie de la collection San Donato est un des types les plus précieux de la fabrication de porcelaine viennoise. La matière, comme on sait, ne comporte pas ces merveilleuses fusions de la couleur dans les vernis et les couvertes que la faïence peut seule donner. Quels que soient la beauté d'une porcelaine et le soin apporté au travail, l'œuvre même la plus accomplie ne peut échapper à une certaine sécheresse qui ne se trouve jamais dans les faïences cuites au grand feu. C'est donc dans la beauté et le fini du décor que résident la plupart du temps les grandes qualités d'une porcelaine. Le plat que nous reproduisons est assurément, dans le genre, une des œuvres les plus accomplies qu'il soit donné de rencontrer dans les collections. C'est un véritable tableau où toutes les qualités de la composition sévère, inhérentes à la peinture proprement dite, sont doublées d'un sens admirable de l'agencement et du grand art appliqué au décor.

L'effet produit par les femmes nues qui se détachent en blanc sur les chevaux noirs est intense, et le groupe merveilleux rempli de mouvement, enlevé sur un paysage profond, est le plus beau milieu qu'on puisse concevoir, entouré qu'il est d'une bordure dont l'architecture un peu sèche est bien faite pour faire valoir le gras et le plein des fonds.

TAPISSERIE DES GOBELINS, d'après Charles-Antoine Coypel.

La grande tapisserie que nous reproduisons est une des plus belles qui soient sorties de la vieille et glorieuse manufacture des Gobelins. Ainsi que l'indique l'inscription placée dans le cartouche, elle représente Don Quichotte au bal chez Don Antonio. La composition est due à Charles-Antoine Coypel et se trouve au Musée du palais de Compiègne. Quant à la tapisserie elle-même, elle est au Palais royal de Turin.

Il n'est pas inutile de rappeler ici, à propos de ce beau spécimen de l'art industriel français, que la fabrique des Gobelins a été établie à Paris, aux bords de la Bièvre, par Louis XIV, en 1667, sur l'emplacement d'une teinturerie que les frères Gobelin, originaires de Reims, avaient fondée à cet endroit sous le règne de François Ier. Ces teinturiers avaient la spécialité des laines en écarlate de Venise; leurs produits jouissaient d'une



DON QUICHOTTE AU BAL CHEZ DON ANTONIO.

Tapisserie des Gobelins, d'après Charles-Antoine Coypel. (Palais royal de Turin.)

grande et légitime réputation. Aussi lorsque Louis XIV fonda la manufacture royale de tapis jugea-t-il à propos de conserver à cet établissement le nom des habiles teinturiers qui l'avaient déjà rendu célèbre. Quant à l'auteur de la composition, Charles-Antoine Coypel, c'est le fils aîné de Noël Coypel qui vivait en plein XVIIe siècle, fut directeur de l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que de l'École française à Rome, devint premier peintre du roi et exécuta de nombreux ouvrages pour le Louvre, les Tuileries et Fontainebleau.



Cassolette
en prime d'améthyste, avec monture
en bronze doré au mat par Gouthière.
Dessin de G. Prosdocimi.

Charles-Antoine Coypel, le peintre de notre Don Quichotte, naquit à Paris en 1661 et y mourut en 1722. Il fut successivement peintre de Monsieur, du roi, et du Régent. Comme son père, il devint aussi directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Il se lia très étroitement avec le Bernin, pendant un de ses voyages d'Italie, et quelques critiques considèrent que cette liaison eut une mauvaise influence sur le goût de Coypel. Il est certain qu'abandonnant les traditions des grands maîtres italiens qu'il avait suivies d'abord, il devint un peu maniéré. Ce n'est pas nous qui le déplorerons ; car s'il eût persisté dans sa première manière, il n'aurait probablement été qu'un pasticheur médiocre, tandis que, ainsi que l'indique le spécimen de son talent que nous donnons ici, il fut un des plus habiles interprètes de cet art un peu précieux mais charmant, qui est la gloire de la période pendant laquelle il peignit.

Cassolette en prime d'améthyste, avec monture en bronze doré au mat par Gouthière. — Dessin de G. Prosdocimi.

Ce brûle-parfums est en réalité un bijou monstre, tant à cause de la perfection des ciselures qui entourent la pierre précieuse que par les proportions mêmes de cette pierre. L'améthyste, comme on sait, est une pierre de couleur violette. Les anciens la nommaient ainsi parce qu'elle était censée préserver de l'ivresse (ἀμέθυσος, qui n'est pas ivre). Elle était généralement employée à faire des parures et on l'appelait aussi *pierre de Vénus*. L'améthyste est une variété de quartz hyalin, de couleur violette plus ou moins foncée. Elle se rencontre parfois en masse assez considérable pour qu'on en puisse sculpter des coupes, ainsi que le prouve celle de notre brûle-parfums. Pour que cette pierre soit estimée, il faut que sa teinte soit d'un beau violet velouté. Les plus belles améthystes se trouvent à Carthagène, dans l'Inde, dans les Asturies et dans le département des Hautes-Alpes.

Clef en fer de la seconde moitié du XVIe siècle.
Dessin et gravure d'Edmond Yon.

Cette clef, dans un autre genre, n'est pas moins remarquable que le brûle-parfums ou cassolette qui lui fait face. On peut même à un certain point de vue lui attribuer une importance supérieure. Un brûle-parfums est toujours, par destination, un objet de luxe. Il n'est donc pas étonnant qu'on s'applique à l'orner et à le décorer de toutes façons. Mais une clef, un objet d'utilité quotidienne, ce n'est que chez des peuples et en des temps vraiment artistes qu'on songe à en faire un objet d'art.

C'est une observation qui a été souvent faite et qui est toujours vraie, que les races qui sont douées du sens naturel de l'art appliquent à tout, aux ustensiles de l'emploi le plus vulgaire, comme aux bijoux les plus précieux, les qualités qui sont celles mêmes de leur génie. Leur haine de tout ce qui est laid, grossier, mal tourné, se manifeste même bien plus nettement par cette application à embellir les objets dont ils se servent tous les jours.

Nous, nous agissons tout au rebours. Nous croyons témoigner de notre amour de l'art en mettant dans des musées et en enfermant dans des vitrines les peignes, les cuillers, les clefs de ces temps, quand nous en découvrons, mais nous acceptons sans protester pour notre usage personnel les instruments du goût le plus pauvre ou le plus nul. C'est une détestable habitude qu'il faut perdre, et qui se perdra toute seule si nous parvenons à faire pénétrer le vrai goût de l'art dans notre train de vie quotidien.

Clef en fer
de la seconde moitié du XVIe siècle.
(Grandeur de l'original.)
Dessin et gravure d'Edmond Yon.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 17 Février 1883. — N° 3.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis
Directeur : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Pendule en ancienne porcelaine de Saxe.

Cette pendule d'un style étrange, où se trouvent réunies les combinaisons les plus disparates, a appartenu au maréchal de Richelieu qui fut, on le sait, un des grands amateurs du xviiie siècle et se plut, comme les ducs de Chaulnes, d'Aumont, de Villequier, de Tallart, les Calonne, les Clermont-Tonnerre, les Noailles et tant d'autres, à collectionner les pièces admirables qui, à cette belle époque, faisaient partie obligée de l'ameublement d'un grand seigneur homme de goût. Les premières porcelaines de Saxe datent du commencement du xviiie siècle. C'est de Meissen qu'elles sortirent. Elles sont dues à Bottger, qui commença par faire une certaine poterie rouge dont je n'ai jamais vu d'échantillons. C'est au hasard seul, du reste, qu'est due la découverte de cette poterie. Bottger était un alchimiste, et comme tel ne poursuivait qu'un but, celui de découvrir la pierre philosophale. Ses recherches ardentes et persistantes finirent par être connues du public. Auguste Ier, Électeur de Saxe, fut informé de ses travaux et prit le parti de s'attacher un homme aussi précieux. Il lui donna tous les moyens d'exercer son art et mit à sa disposition des sommes assez considérables qui naturellement n'amenèrent point le résultat souhaité. L'Électeur, fatigué d'assister sans cesse à des manipulations aussi vaines que variées, finit par suspecter la bonne foi de Bottger. Celui-ci se plaignait, dit M. Jacquemart, de n'avoir pas de creusets assez réfractaires. L'Électeur lui adjoignit, pour l'aider dans ses recherches, Tschirnhaus, autre alchimiste, qui lui procura une argile d'Okrilla dont il fit bientôt cette poterie rouge qui charma l'Électeur à ce point qu'elle le détourna du grand œuvre. Ce fut donc la recherche du creuset, destiné à contenir l'amalgame réputé aurifère, qui détermina la découverte de la *porcelaine rouge*, ainsi qu'on appela à l'époque cette faïence de terre brune. Et c'est à cette découverte qu'est en réalité due celle de la porcelaine de Saxe. En effet, l'Électeur exigea que tous les efforts de ses alchimistes fussent désormais dirigés vers la recherche de la poterie chinoise. « Là encore, dit M. Jacquemart, le hasard devait servir le progrès. Un jour, Bottger, sentant que sa perruque avait un poids plus qu'ordinaire, examina la poudre qui la couvrait, et vit qu'on avait substitué une poussière minérale à la fécule ordinaire ; ayant appelé son valet de chambre, il apprit que depuis peu un certain Schnorr avait trouvé cette poudre dans les environs d'Aue et la faisait vendre partout. Essayée au laboratoire, elle fut reconnue par Bottger pour le kaolin ; la porcelaine dure était trouvée. »

A partir de ce moment les progrès furent rapides. Le gisement de kaolin étant devenu la propriété de l'Électeur, Meissen se transforma en une usine garnie d'ouvriers spéciaux qui juraient de ne rien révéler des secrets qu'ils auraient pu découvrir. Bottger travailla et fit travailler avec acharnement. Il s'appliqua surtout à rechercher une pâte aussi blanche que celle dont sont faites les porcelaines chinoises, et il y réussit à ce point que, le décor aidant, il est parfois difficile de ne pas confondre ses produits et ceux de la Chine. On remarquera que notre pendule est couronnée par des personnages qui viennent en ligne directe du Céleste Empire dont l'Allemagne



Pendule en ancienne porcelaine de Saxe.
Gravure de Froment.

et les Flandres ont, comme personne n'en ignore, exploité si longtemps les compositions ornementales.

La Madone au coussin.

Terre émaillée de Luca della Robbia.

Nous reproduisons ce beau médaillon non seulement à cause du groupe ravissant qui occupe le centre, mais aussi à cause des ornements de la marge qui indiquent à quel point ce grand artiste et statuaire de premier ordre qu'on nomme Luca della Robbia poussait loin l'art des arrangements et en quelle estime il tenait le décor.

Luca della Robbia, chef de cette étonnante famille qui fournit six artistes du plus grand mérite, dont l'œuvre commune décore l'hôpital du Ceppo à Pistoja, naquit en 1399. Il débuta par faire de l'orfèvrerie, mais ne tarda pas à se livrer à la grande et vraie sculpture. Il obtint dans cet art des succès éclatants, et Vasari raconte que c'est le grand nombre de ses commandes et la difficulté qu'il éprouvait à y suffire qui lui donnèrent l'idée de faire cuire ses modèles afin d'éviter les influences pernicieuses des variations atmosphériques

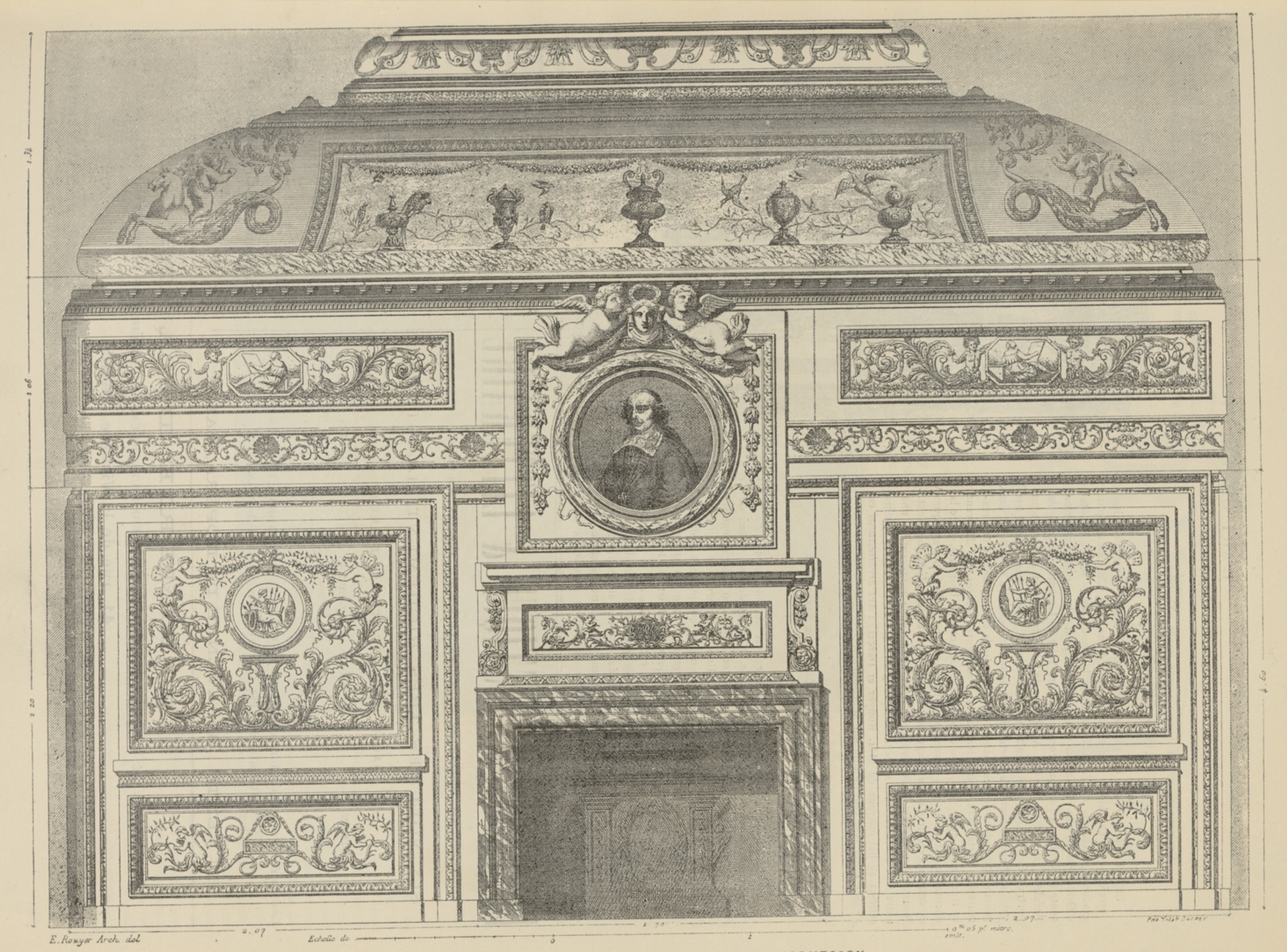


La Madone au coussin.

Terre émaillée de Luca della Robbia. — Dessin de John Watkins.

Il est, en effet, très difficile pour les statuaires de conserver longtemps intacts des maquettes en terre molle dont des mouillages répétés usent les modelés et que la moindre atteinte de gelée désagrège fatalement. Luca imagina d'envelopper ses modèles d'un enduit vitrifié et par conséquent inattaquable. Cet enduit, composé d'étain et de plomb, c'est le vernis qui recouvre ses faïences.

Les premiers ouvrages de Luca sont antérieurs à 1438. Vasari prétend que le plus ancien est le bas-relief de la Résurrection placé au dessus de la porte en bronze de la sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs. Dans ces premiers ouvrages, on voit simplement les figures blanches se détacher sur des fonds bleus. Ce n'est que plus tard que Luca employa diverses autres couleurs. Tous les monuments de Florence renferment des échantillons du talent de ce grand artiste qui mourut à quatre-vingt-deux ans, laissant à son neveu Andrea, son collaborateur, l'héritage de ses procédés. Luca, en effet, n'eut point de descendance directe; mais Andrea fut père de sept enfants, dont cinq cultivèrent l'art de la terre, conformément aux doctrines céramiques de leur auteur, et perfectionnèrent petit à petit ses procédés. Ces enfants sont Girolamo, Luca, Paolo, Giovani et Marco. L'aîné, Fra Ambrosio, s'était fait dominicain. L'œuvre de ces artistes réunis est immense; l'espace dont le texte dispose dans notre journal ne nous permet pas d'en donner l'énumération aujourd'hui. Nous y reviendrons dans un prochain numéro.



RESTITUTION DU SALON DE L'ANCIEN HOTEL D'ORMESSON.

Restitution du salon de l'ancien hotel d'Ormesson.

Au musée Carnavalet.

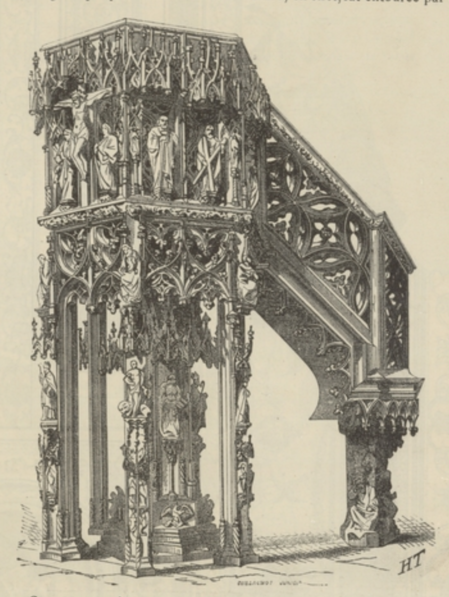
Ce salon se trouvait au premier étage de l'hôtel d'Ormesson, situé autrefois rue Val-Sainte Catherine, au fond d'une cour. C'est un des plus gracieux spécimens de l'art décoratif de la fin du XVIIe siècle. L'hôtel d'Ormesson fut très remanié au XVIIIe siècle. Le petit salon appartient, selon toute apparence, à l'époque comprise entre celle de Lepautre et celle de Berain, c'est-à-dire vers 1680. Au-dessus de la cheminée, on remarque un portrait de Mazarin qui paraît avoir été ajouté après coup, car il est entouré d'une baguette rapportée pour cacher les bords de la toile. Il est possible cependant que ce raccord ne soit que la conséquence d'une restauration postérieure. Outre les quelques sculptures dorées qui décorent ce trumeau et celles des moulures d'encadrement des boiseries, toute la décoration est peinte. Les panneaux sont à fond blanc, décorés d'arabesques de couleurs éteintes où le rouge, le bleu, le brun et le tanné dominent. Nous donnerons ultérieurement une deuxième planche représentant une autre face de ce boudoir si élégant et si coquet. Elle sera empruntée comme celle-ci au bel ouvrage de MM. Rouyer et Darcel, *l'Art architectural en France*, édité avec tant de soin par M. Baudry.

Chaire a prêcher dans la cathédrale de Strasbourg.

La chaire de Notre-Dame de Strasbourg est considérée comme le chef-d'œuvre de la sculpture ogivale fleurie. Elle est due au ciseau de Jean Hammerer auquel elle fut commandée en 1486. Un pilier octogone, entouré de six colonnettes, la supportait. Une *Pieta* forme le centre de l'œuvre, et sur tout le pourtour de la chaire on ne compte pas moins de cinquante statuettes qui représentent la Vierge, saint Jean, les Apôtres, les Évangélistes avec leurs attributs symboliques, les Martyrs, les Saints Confesseurs, les Pères de l'Église, les Anges, etc.

Des figures grotesques couvraient autrefois la rampe de l'escalier.

Cette admirable chaire a pu être sauvée des bombes allemandes. Tout le monde a encore présent à l'esprit le souvenir de la lutte héroïque soutenue contre l'envahisseur par l'admirable population strasbourgeoise. Ce fut grâce à la présence d'esprit de M. le chanoine Straub que ce chef-d'œuvre gothique put être conservé. La chaire, en effet, fut entourée par ses



Chaire a prêcher dans la cathédrale de Strasbourg.

soins d'un blindage préservateur. On croit que les figures mises au pied de la chaire sont le portrait d'Hammerer et de sa femme.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 24 Février 1883. — N° 4.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis
Directeur : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

SECRÉTAIRE EN LAQUE & BRONZE DORÉ

Par Riesener et Gouthière.

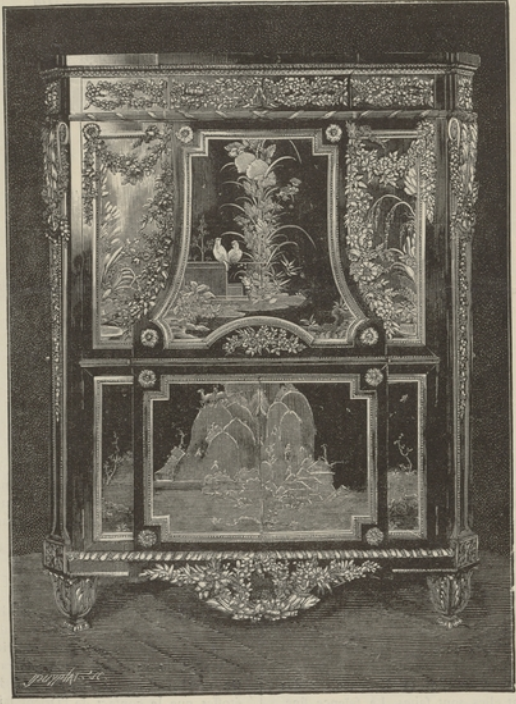
Provenant de l'appartement de Marie-Antoinette au palais de Saint-Cloud.

Notre gravure représente un secrétaire en laque et bronze qui provient des appartements de la reine Marie-Antoinette au palais de Saint-Cloud. Il en porte la marque. C'est un meuble de la plus grande élégance et du goût le plus châtié. Riesener et Gouthière y ont marié la délicatesse des panneaux de laque aux festons fleuris les plus souples, les plus artistement fouillés qui aient jamais été ciselés dans le bronze. Ce meuble est sans prix : il résume les suprêmes séductions décoratives du style auquel le règne de Louis XVI a donné son nom.

Nous avons promis à nos lecteurs, dans notre premier numéro, de leur donner des détails non seulement sur les œuvres que nous reproduisons par la gravure, mais aussi sur les artistes au talent desquels ces œuvres sont dues. Nous considérons ces biographies, qu'il nous faudra malheureusement trop écourter, comme une chose absolument nécessaire pour faire comprendre l'esprit qui présidait au mouvement artistique de l'époque à laquelle vivaient les hommes dont nous parlerons et la nature particulière de l'art dont ils ont été les créateurs.

En tête de ces artistes il faut placer Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du roi, dont le nom est familier à tous les amateurs de nos jours, mais à ces amateurs seulement, et qui jouit de son vivant d'une réputation qui confinait à la célébrité.

On n'a publié que fort peu de choses sur cet artiste, et c'est au précieux livre de M. le baron Ch. Davillier qui a écrit une fort remarquable notice sur Gouthière, que nous emprunterons la majeure partie des détails biographiques que nos lecteurs doivent connaître.



Secrétaire en laque et bronze doré.

Le nom de Gouthière était tombé dans un tel oubli avant qu'on se mît à rechercher les admirables bijoux sortis de ses mains, que l'orthographe même de ce nom est à peine connue. Les uns écrivent Gouthière, d'autres Gouthier, d'autres enfin Gouttières ou Gouttier. Le plus ancien document que nous connaissions sur lui, dit M. le baron Davillier, remonte à l'année 1766 : « Gouthière avait donné à mon bisaïeul Jacques Rondot, lisons-nous dans une note de M. Natalis Rondot, des dessins de plusieurs de ses ouvrages ou de ses compositions : j'en possède encore six. Deux sont de la main de Gouthière et sont signés par lui : *Gouthière siseleur doreur du Roy.* »

On admet que Gouthière est né en 1740, mais cette date n'a rien de précis et M. le baron Davillier l'accepte pour cette raison que l'artiste ayant reçu dès 1771 de Mme du Barry la somme de 36,000 livres pour travaux exécutés par lui et prenant dès la même année le titre de ciseleur et doreur du Roy, sa réputation devait être déjà considérable, ce qui fait supposer qu'il ne pouvait avoir moins de trente ans. Il y a des trous dans la vie de Gouthière ; il semble disparaître pendant plusieurs années et c'est par les comptes de Mme du Barry qu'on peut plus particulièrement le retrouver quand on l'a perdu. C'est ainsi qu'à partir de 1766, date du vase exécuté d'après le dessin de Le Barbier, nous perdons pendant quelques années sa trace et que nous ne le retrouvons qu'en 1771, au moment où commencent les travaux du pavillon de Luciennes. On sait quelles énormes dépenses la Du Barry fit dans ce pavillon et à Versailles. C'était,

paraît-il, un véritable sanctuaire de volupté. « C'est moins dans les chefs-d'œuvre du grand genre, disent les mémoires du temps, que l'art semble s'être surpassé que dans les ornements de détail les plus minutieux, tels que les chambranles de cheminée, les feux, les bras, les chandeliers, les corniches, les morceaux de dorure et d'orfèvrerie, les serrures, les espagnolettes. Pas une de ces productions qui ne soit achevée, finie, qui ne soit à montrer comme un modèle de ce que l'industrie peut enfanter de plus beau et de plus exquis. »

On ne pouvait rien voir, lisons-nous ailleurs, de plus précieux, de plus fini que ces bronzes que Gouthière avait, pour ainsi dire, pétris. Le grand salon était orné d'une corniche à console, véritable chef-d'œuvre : une autre pièce, le salon ovale, était revêtue de glaces qui répétaient une superbe cheminée de lapis en forme de trépied d'une richesse prodigieuse de bronze. Depuis ces ouvrages, on n'a pas porté l'art de façonner le bronze à un plus haut degré de perfection.

Gouthière n'a pas travaillé seul aux bronzes et aux dorures de Luciennes, mais en 1773 il n'avait pas touché, pour les travaux de diverse nature exécutés pour la Du Barry, moins de 124,000 livres, somme considérable pour le temps.

L'architecte Le Doux, qui construisit le pavillon de Luciennes, dit que les bronzes de Gouthière furent exécutés sur des dessins et modèles de lui. Il est probable cependant que Gouthière, qui était sculpteur en même temps que ciseleur, travailla d'après ses propres compositions. Il a laissé quelques dessins qui tendraient à confirmer cette probabilité.

Ce ne fut pas seulement pour la Du Barry que travailla Gouthière, il exécuta un nombre considérable de bronzes pour les reines de France et d'Espagne, ainsi que pour beaucoup de grands amateurs du temps.

(A suivre.)

COUPE EN FAIENCE D'OIRON, DITE DE HENRI II

Cette coupe est une des plus belles pièces de collection qu'on puisse posséder. Le nombre des objets sortis de la fabrique d'Oiron est extrêmement restreint et, à part ceux qui se trouvent au Musée céramique de Sèvres, il ne nous a été donné d'en rencontrer qu'un ou deux bien authentiques et dignes d'être remarqués dans des vitrines particulières.



Coupe en faïence d'Oiron, dite de Henri II.

Conformément à notre programme, nous nous étendrons sur ce centre céramique d'où sont sortis de vrais chefs-d'œuvre dont on est resté longtemps sans connaître l'origine précise. Oiron est un petit bourg situé près de Thouars, qui fut érigé en seigneurie par la famille de Gouffier, laquelle y fit construire un château. Le nom même de cette seigneurie, ainsi que l'indique l'étymologie inscrite au chartrier du château, signifie *rond d'oie*. Elle était, en effet, située sur une plaine considérable visitée l'hiver par de nombreux palmipèdes.

C'est à M. Benjamin Fillon qu'on doit la découverte récente de l'origine de ces faïences.

On les appelait faïences fines, parce qu'elles se distinguaient des faïences ordinaires par la matière dont elles sont faites. La faïence fine, en effet, a pour base une argile particulière très blanche qu'on appelle *terre de pipe* et qui contient une grande quantité d'alumine. A Oiron, la perfection est tellement importante qu'elle fait supposer un mélange de kaolin. La faïence fine, dit M. Jacquemart, n'est point émaillée : elle est vernissée au plomb comme des terres communes et par conséquent tendre à sa surface.

Les faïences d'Oiron, qui ont été pendant un temps considérées comme des faïences anglaises, sont faites d'une pâte choisie, travaillée à la main et très mince. Sur le premier noyau, le potier étendait une couche plus mince encore d'une terre plus fine, plus blanche, dans laquelle il gravait en creux, comme on peut le voir dans notre dessin, les principaux ornements pour les remplir ensuite avec une argile colorée qui venait araser la surface : c'est donc une décoration par incrustation, plutôt qu'une peinture.

PANNEAU D'UNE TENTURE DE SATIN BLANC BRODÉ

Ce panneau est le seul qui subsiste de la tenture de style oriental, commandée à Venise par Charles-Quint.

C'est un chef-d'œuvre de broderie d'or, d'argent et de soie. Les couleurs en sont variées et le ton général est de la plus extrême délicatesse. On s'est évidemment inspiré, pour la composition de ce panneau, des étoffes que le contact de l'Orient faisait affluer à Venise. On y trouve, en effet, la lampe de mosquée, la forme des vases de fleurs, la pose des oiseaux et tout particulièrement du paon, ainsi que la disposition architecturale en honneur parmi les ornemanistes orientaux. L'aigle de l'Empire, éployé entre des gerbes de roses, s'élançant du milieu de vases extrêmement riches, occupe le centre des arceaux.

Ce panneau, d'une merveilleuse conservation, est le seul fragment que l'on connaisse de cette tenture, considérée à juste titre comme le dernier mot des splendeurs de l'art industriel vénitien à cette époque.

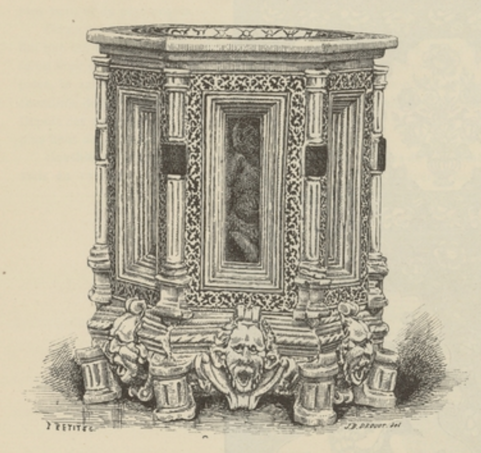
Il est haut de 2 m. 31 cent. et large de 1 m. 6 cent.



PANNEAU D'UNE TENTURE DE SATIN BLANC BRODÉ.

SALIÈRE EN FAIENCE D'OIRON, DITE DE HENRI II

Cette salière est de la belle époque d'Oiron, dont nous avons parlé plus haut. Nous avons dit que les faïences d'Oiron étaient faites d'une terre qui contient une quantité notable d'alumine. Nous avons dit

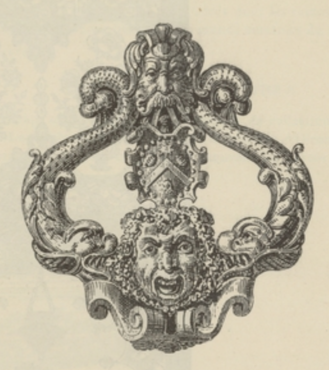


SALIÈRE EN FAÏENCE D'OIRON, DITE DE HENRI II.

également qu'elle n'était point émaillée, mais bien vernissée au plomb comme les terres communes, et que par conséquent elle était tendre à sa surface. Cette remarque est importante.

MARTEAU DE PORTE EN BRONZE

Le marteau de porte en bronze que nous donnons est une œuvre du XVIe siècle. Il est formé de deux dauphins recourbés et de deux mascarons; le mascaron supérieur retient avec les dents un écusson armorié, le mas-



MARTEAU DE PORTE.
Bronze florentin du XVe siècle.

caron inférieur représente une figure couronnée de pampres et dans un état de joyeuse ébriété. Le rebord formé d'un cartouche présente une autre figure.

La hauteur de ce bronze est de 33 centimètres et sa largeur de 28 centimètres.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 3 Mars 1883. — N° 5.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



BUIRE AVEC ANSE EN BRONZE DORÉ.

Ivoire sculpté par François Duquesnoy (François Flamand).

BUIRE AVEC ANSE EN BRONZE DORÉ

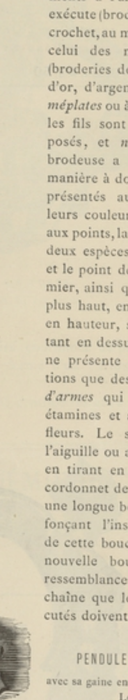
Ivoire sculpté par François Duquesnoy (François Flamand).

Cette buire ou plutôt ce pot à bière en bronze doré est un des chefs-d'œuvre les plus admirables de l'immortel Duquesnoy, plus connu sous le nom de François Flamand, qui naquit à Bruxelles en 1594 et mourut à Rome en 1646. Duquesnoy fut lié avec Poussin d'une étroite amitié : il étudia particulièrement le Titien et l'Albane, aussi excella-t-il dans l'art de représenter les enfants. Les groupes d'enfants qui accompagnent les colonnes du maître-autel de Saint-Pierre prouvent à quel point Duquesnoy s'était pénétré de la grâce, de la souplesse des gestes de ces petits êtres. Duquesnoy n'a pas une réputation égale à son mérite. Cela vient de ce que les circonstances malheureuses qui ont traversé la plus belle partie de sa vie, celle où ses facultés artistiques étaient dans leur entier épanouissement, l'ont empêché de produire de grandes œuvres. L'archiduc Albert d'Autriche, qui lui faisait une pension, mourut, en effet, au moment où Duquesnoy se préparait en Italie à donner la mesure de son vrai talent. La pension venant à disparaître avec le protecteur, François Flamand se vit forcé de travailler pour vivre. Malgré cela, il nous reste de cet admirable artiste une série d'œuvres bien suffisantes pour le maintenir au rang où il mérite d'être placé. Notre belle buire le prouve suffisamment.

On remarquera la hardiesse et la grâce avec laquelle sont traités les enfants qui composent le sujet du couvercle de ce pot à bière. C'est un défilé de bambins se pressant, se culbutant sur des livres qui leur servent de jouets et traînant un char où se prélasse un petit Bacchus. Rien ne peut exprimer l'animation et l'ivresse de cette petite foule et la sensation d'écrasement qui en émane, aidée en cela par les tons mats de l'ivoire et ses molles rondeurs.

Au centre de cette ronde enfantine, perché sur le bouton du couvercle, se tient un enfant sur les genoux duquel repose une corbeille de fruits. Tout cela est charmant d'entrain et d'un modelé fin et velouté. Mais sur les parois, c'est bien autre chose ; toute la fougue des sens, tout le désordre de l'ivresse, tout le débordement de la sensualité éclate dans une furieuse bacchanale où les nymphes, les faunes et les centaures se heurtent dans une danse effrénée. Les dieux eux-mêmes font partie de cette farandole. Hercule accroupi reçoit sur ses épaules une jeune femme ; Mercure accompagne une nymphe : Neptune passe dans le fond, suivi de son cortège de dieux marins. Au centre, un beau jeune homme conduit une jeune fille avec noblesse et dignité : il a l'aigle de Jupiter à ses pieds et une couronne sur la tête ; il préside, sans s'abaisser, à la joie de ses serviteurs : ne sont-ce pas là les noces de Bacchus et d'Ariane? C'est en tous cas un chef-d'œuvre et l'un des plus admirables qui soient sortis des mains de François Flamand.

ÉCRAN DE SATIN BLANC BRODÉ, DU TEMPS DE LOUIS XIV

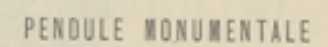


Notre écran Louis XIV est à feuille de satin blanc brodée de fleurs et rehaussée d'application d'ornements en rocaille argent et or. Le travail en est très varié. Celui qui domine est la broderie *au passé*, qui se fait comme la broderie au plumetis, avec cette différence que ses deux faces dessus et dessous paraissent uniformes. On sait que l'on désigne, en général, les diverses variétés de broderies tantôt d'après le nom des instruments à l'aide desquels on les exécute (broderies au tambour, au crochet, au métier), tantôt d'après celui des matières employées (broderies de laine, de cheveux, d'or, d'argent). Elles sont dites *méplates* ou à teintes plates quand les fils sont simplement juxtaposés, et *nuancées* lorsque la brodeuse a disposé les fils de manière à donner aux objets représentés autant que possible leurs couleurs naturelles. Quant aux points, la broderie en emploie deux espèces, le point de *passé* et le point de *chaînette*. Le premier, ainsi que nous l'avons dit plus haut, embrasse l'étoffe soit en hauteur, soit en largeur, autant en dessus qu'en dessous, et ne présente pour toutes variations que des nœuds dits *points d'armes* qui servent à faire les étamines et à remplir quelques fleurs. Le second s'exécute à l'aiguille ou au crochet. Il se fait en tirant en dessus le fil ou le cordonnet de manière à former une longue boucle ; puis, en renfonçant l'instrument au milieu de cette boucle, on ramène une nouvelle boucle. C'est à leur ressemblance avec une petite chaîne que les points ainsi exécutés doivent leur nom.



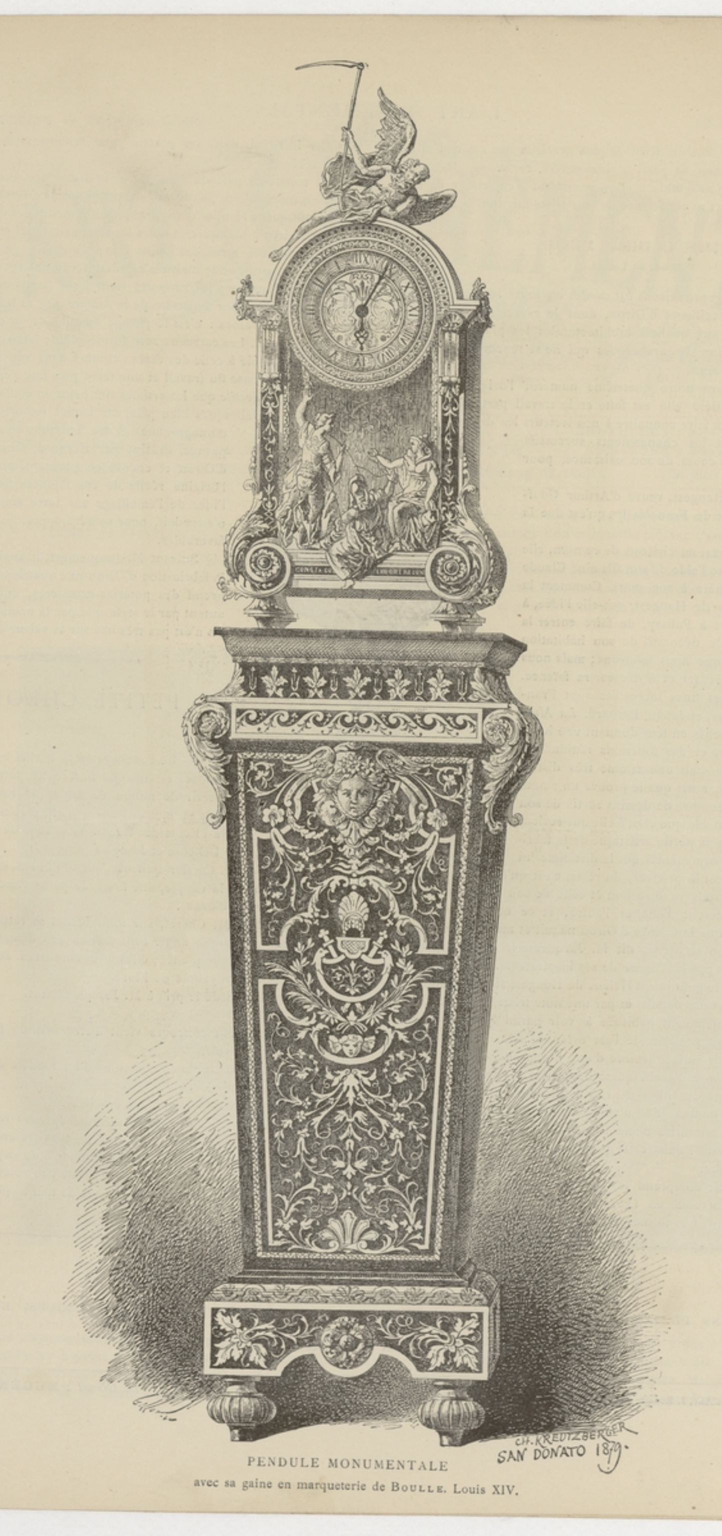
Écran de satin blanc brodé, du temps de Louis XIV.

PENDULE MONUMENTALE



avec sa gaine en marqueterie de Boulle. Louis XIV.

Cette magnifique pendule, dans le style pompeux et sobre de la belle époque, est couronnée par le Temps, qui de son instrument fatal fauche les heures. Au dessous du cadran les trois Parques, filles des enfers, filent la vie des hommes. Clotho, debout sur la gauche, celle des sœurs qui préside à la naissance, tient en main le fuseau. Lachésis, sur la droite, le tourne et confectionne le fil. Atropos, vue de dos, le coupe inexorablement. Il y a, comme on sait, deux manières de représenter ces enfants de l'Érèbe et de la Nuit. L'horreur très légitime qu'inspire leur personnalité funèbre a porté les poètes à en faire de vieilles femmes aux traits hideux et décharnés, au nez pointu, à l'œil cave, à la peau parcheminée. Elles semblent se plaire à leur terrible besogne. Les artistes, au contraire, les représentent, en général, sous les traits de vierges austères, accomplissant leur tâche sans joie ni remords. Ainsi comprises, elles sont réduites à symboliser des fonctions, les trois étapes ou plutôt les trois phases de la vie : la naissance, la vie et la mort. Cette manière d'être est



PENDULE MONUMENTALE

avec sa gaine en marqueterie de Boulle. Louis XIV.

celle qu'a choisie notre auteur. Rien de plus gracieux que ces trois filles contribuant, chacune pour sa part, à une œuvre commune. Regardez comme elles sont bien ensemble : elles paraissent s'entretenir de leur ouvrage sans aucun souci ni conscience de leur triste mission.

COUPE EN FAIENCE D'OIRON

Musée du Louvre.

La coupe que nous reproduisons est un des ouvrages les plus délicats de cette fabrication merveilleuse d'Oiron, dont le caractère principal est précisément de réunir aux qualités architecturales les plus pures cette finesse dans l'incrustation des arabesques qui ne se rencontre, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs.

Nous avons dit, dans notre quatrième numéro, l'origine de cette faïence, de quelle matière elle est faite et le travail particulier qui la distingue. Il nous reste à faire connaître à nos lecteurs les diverses phases qu'elle a traversées et les changements successifs qu'elle a subis dans le cours de son existence, pour ainsi dire éphémère.

C'est à Hélène de Hangest, veuve d'Arthur Gouffier, ancien gouverneur de François Ier, qu'est due la poterie dite d'Oiron.

S'étant fixée, en 1524, au château de ce nom, elle entreprit d'embellir, avec l'aide de son fils aîné Claude Gouffier, la demeure chère à son mari. Comment la dame de Boisy, Hélène de Hangest, eut-elle l'idée, à cette époque antérieure à Palissy, de faire entrer la faïence dans l'ensemble décoratif de son habitation seigneuriale? Voilà ce que nous ignorons; mais nous savons qui l'aida à inventer et à décorer sa faïence. Les auteurs des faïences fines incrustées sont François Charpentier, potier, et Jehan Bernard. *La Muse d'Oiron* se les était attachés en leur donnant une habitation près de la sienne et des fonctions rémunérées dans sa maison. Hélène était une femme très distinguée, exercée aux arts, ainsi que le prouve un album contenant un certain nombre de dessins sortis de son crayon. Il est donc probable que c'est à elle que revient l'honneur d'avoir dirigé la partie artistique de la fabrication et que le parti ornemental qui la distingue lui est dû. Ce qui semblerait le prouver, du reste, c'est qu'on voit se refléter, sur les vases exécutés sous sa direction et celle de son fils, tous les sentiments qui les animèrent l'une et l'autre, et ce qui confirme cette hypothèse enfin, c'est que la faïence d'Oiron naquit et mourut avec eux.



COUPE EN FAÏENCE D'OIRON.
Musée du Louvre.

La faïence d'Oiron se divise, dit M. Jacquemart, en trois périodes distinctes, déterminées par l'influence de ses inspirateurs.

Dans la première, le goût pur d'Hélène de Hangest se manifeste par la simplicité des formes et des détails, et par une note triste qui lui est dictée par son veuvage. Évidemment habituée à voir parmi les merveilles de Fontainebleau les rares produits de l'art oriental, elle en emprunte les formes et l'esprit. Sur la surface ivoirée d'une buire, de forme persane, on voit alors courir des zones d'arabesques; des séries d'aiglons héraldiques accompagnent le blason de Gilles de Laval, compagnon d'armes et ami particulier d'Arthur Gouffier. Sur d'autres, destinées aux tenants de sa famille, elle place des armoiries d'une fine ornementation incrustée d'un brun foncé. Ce qui domine dans cette première période, c'est le noir, le brun et le rouge d'œillet.

La seconde période comprend les ouvrages postérieurs à la mort de Hélène de Hangest, survenue en 1537, et créés alors sous l'influence de son fils et collaborateur. Les formes deviennent architecturales, et Claude Gouffier introduit dans ses poteries une ornementation plus chargée et moins sévère.

La troisième période est celle de la décadence. Bernard a disparu, la direction manque, les pièces deviennent plutôt un assemblage de morceaux juxtaposés que le résultat d'une composition méditée et voulue. Charpentier lui-même vient à manquer et alors les terres sont mal préparées. La fabrication est tombée entre des mains inexpérimentées, guidées par un esprit vulgaire. On sent que le maître s'est désintéressé. Cependant une création importante sous tous les rapports vient jeter pendant cette période une éclatante lumière sur l'histoire de la *faïence fine* et la relier aux fabrications contemporaines : c'est le pavage émaillé de la chapelle privée du château d'Oiron. Les carreaux sont formés d'une terre moins épurée, mais en tout semblable à celle des vases ; comme dans ceux-ci une masse première forme la base du travail et une terre plus fine s'étend sur la surface. C'est sur ce *subjectile* que les artistes ont peint en couleurs *stanniques* sur fond niellé d'arabesques bleu pâle, sur lequel ressortent les lettres, des monogrammes et des écussons en couleurs vives. Ce pavage, dessiné par Bernard, fabriqué avec la terre d'Oiron et encore en place, démontrerait à lui seul l'origine réelle de ces faïences fines. Il prouve que l'idée de l'émaillage sur terre était à l'état latent et n'attendait, pour se développer, que des circonstances favorables.

Suivant M. Jacquemart, il faudrait compter dans la fabrication d'Oiron une quatrième période qui comprend des poteries grossières, différentes des autres autant par le style que par la manière du travail. Mais on n'est pas très fixé sur la valeur de cette assertion.

PETITE CHRONIQUE

— Le concours dit *de Sèvres* consistait, pour cette année, en une *jardinière* de forme basse, pouvant servir de milieu de table. Sa longueur ne dépasse pas un mètre. Deux projets seulement ont été exposés à l'École des Beaux-Arts, ceux de MM. Léon Carrier-Belleuse et Joseph Chéret.

Le projet de M. Carrier-Belleuse, sur fond bleu, est de forme antique. On voit, autour de la vasque, une foule de petits Amours dans toutes les positions et armés d'urnes.

Le projet de M. Chéret, sur fond blanc, se rattache au style de la Renaissance. A chaque angle sont assises des déesses tenant des fleurs dans des cornes d'abondance; elles sont entourées de petits Amours qui s'ébattent dans le royaume de Flore.

Le jury a accordé le prix à M. Joseph Chéret.

— Un nouveau concours vient d'être institué près la Manufacture nationale de Beauvais.

Le sujet devra être la composition d'un modèle de tapisserie, d'après un programme donné.

Le concours comportera deux épreuves.

Les concurrents admis à la seconde épreuve recevront 500 francs. Il ne sera accordé qu'un prix; à ce prix est attachée une somme de 2,000 fr.

L'objet du concours de 1883 est le modèle du siège, du dossier et des manchettes d'un canapé style Louis XVI, de deux mètres de long.

Les esquisses devront être remises le 22 mai au plus tard, à l'École des Beaux-Arts.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 10 Mars 1883. — N° 6.

L'ART ORNEMENTAL

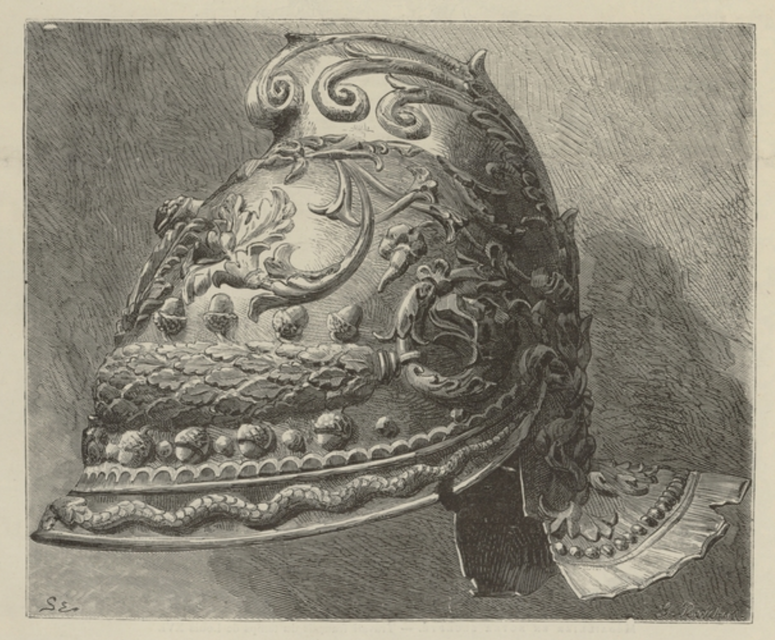
PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 — ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE — Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

CASQUE EN FER REPOUSSÉ

Travail italien du XVIe siècle. — Dessin de Godard, gravure de Perrichon.

Ce casque est tiré de l'*Armeria reale* de Turin, qui est un des musées les plus importants et les plus riches en armes de toutes sortes. Il ne renferme pas moins de trois mille pièces; c'est à Charles-Albert qu'on en doit la réunion. Établi dans une des dépendances du palais, sa riche ornementation est due au comte Alfieri, oncle du grand poète. Nous aurons à y revenir plusieurs fois, car nous donnerons à nos lecteurs une série des plus beaux spécimens des ouvrages en métal qui y sont exposés.



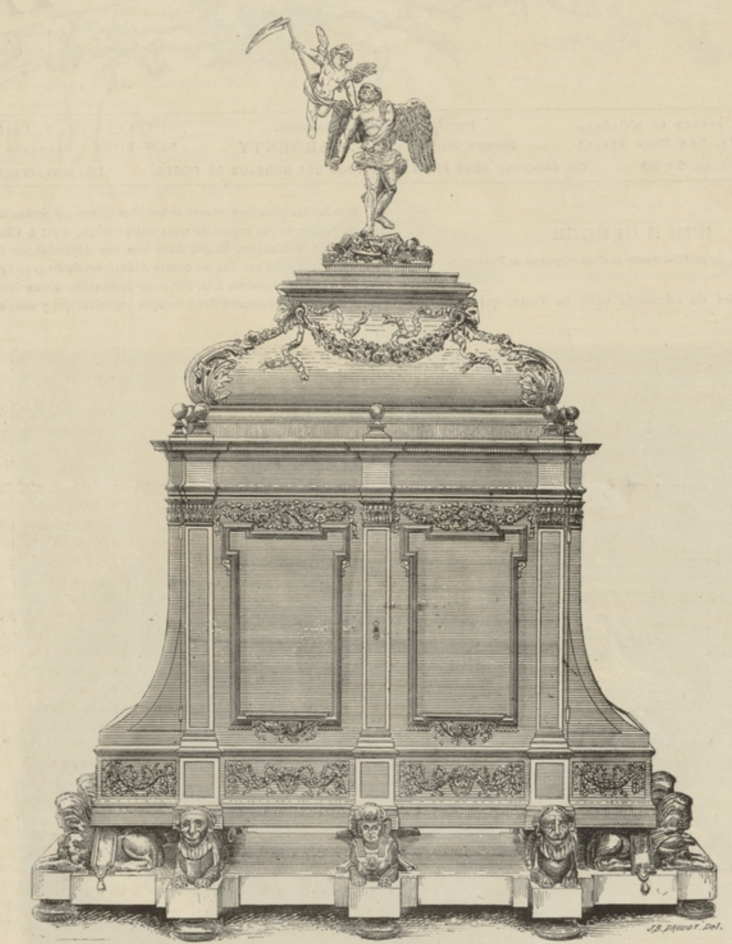
Casque en fer repoussé.
Travail italien du XVIe siècle.

Le casque que nous reproduisons est du XVIe siècle. Il fut autrefois doré, mais on y retrouve à peine quelques traces de l'application de ce métal. Il est formé d'enroulements puissants qui retiennent une couronne de chêne et sur les bords de la visière rampent deux serpents. Son ornementation est un peu lourde et si nous avons choisi ce spécimen de fer repoussé, c'est pour l'opposer par la suite à des ouvrages infiniment plus délicats et d'une structure plus distinguée. Malgré ses défauts, ce casque est un bel échantillon des ouvrages que produisit cette opulente époque.

MÉDAILLIER EN NOYER SCULPTÉ

Travail français du temps de Louis XVI.

Ce meuble est d'une facture toute particulière. Solidement établi sur une base dont l'ampleur est peut-être un peu exagérée eu égard à sa destination, il monte en forme pyramidale et se termine d'une gracieuse façon par un toit à angles renflés, recouverts de solides feuilles d'acanthe reliées entre elles au sommet par une guirlande de roses dont les extrémités enrubannées tiennent à des massacres de boucs. On remarquera le grand art avec lequel l'effet est ménagé pour faire valoir par des surfaces nues les discrets ornements qui égayent le meuble. Au sommet, le Temps, foulant aux pieds des débris de toutes sortes, se voit dérober sa faux par l'Amour victorieux.



MÉDAILLIER EN NOYER SCULPTÉ. — Travail français du temps de Louis XVI.

LE CONCERT DES ANGES

Tapisserie des Flandres, d'après un carton de Jean van Eyck. — Dessin de J. B. DROUOT.

C'est une splendide tapisserie des Flandres, tissée d'or, d'argent et de soie, d'après un carton de Jean van Eyck.

Dans un vaste appartement où l'on distingue sur la droite un lit à baldaquin très richement garni et sur la gauche un dressoir chargé de vases précieux, se tient assise sur un trône surmonté d'un dais lambrequiné et placée entre deux élégantes colonnes, la Vierge magistralement drapée et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus jouant avec une perruche. A droite, au second plan est le groupe des anges jouant de l'orgue, de la viole d'amour, du luth et de divers autres instruments.



LE CONCERT DES ANGES.

Tapisserie des Flandres, d'après un carton de Jean van Eyck.

A gauche, un ange assis joue de la harpe et derrière lui est placé le chœur des séraphins. Au fond, à gauche, une porte s'entr'ouvre et laisse pénétrer le donateur dont la femme et la fille assises de droite et de gauche, au premier plan, et revêtues des plus riches costumes de l'époque, se recueillent aux saints accords; celle qui est assise à droite interrompt un travail de broderie dont tous les accessoires se voient dans un panier posé à ses pieds sur le sol qui, par une fantaisie du grand artiste, se présente au premier plan couvert de fraisiers et de fleurs.

Le tapis sur lequel reposent les pieds de la Vierge et la tenture de son trône sont couverts d'emblèmes héraldiques qui, avec un autre de même nature placé au coin d'un linge dans le panier à broder, doivent faire retrouver le nom de la famille du donateur.

Sur le couvre-pieds, au-dessus de chaque bouquet dont il est semé, se distinguent enlacées les initiales J. M.

Une bordure sectionnée en trente-huit rectangles semés de fleurs encadre délicatement ce chef-d'œuvre de l'art du tapissier, dont l'exécution est en tous points digne de l'admirable composition qu'elle avait à interpréter.

La hauteur est de 2 mètres 40 centimètres.

La largeur de 2 mètres 85 centimètres.

CARTOUCHE DE P. E. BABEL

Le cartouche que nous reproduisons est dû au dessinateur P. E. Babel, qui était en même temps graveur et orfèvre.

Babel travaillait au milieu du XVIIIe siècle. Il mourut en 1770. Il jouissait, de son vivant, d'une très grande réputation parmi les dessinateurs de rocailles. On lui reconnaît une très grande supériorité dans ce genre.

Le genre rocaille est, comme on sait, celui dans l'ornementation duquel entrent des coquillages et des cailloux incrustés. M. Demmin dit, dans le *Guide de l'amateur des faïences et porcelaines*, que c'est Bœttger et la manufacture de Meissen qui ont créé le goût de la rocaille et le style du XVIIIe siècle que l'on appelle, à tort suivant lui, style Louis XV.

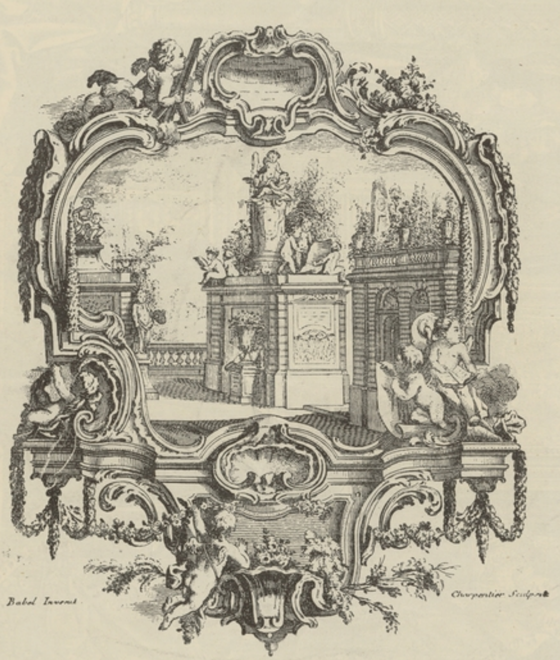
Quoi qu'il en soit, les compositions conçues dans cet esprit décoratif sont innombrables, très variées et on s'accorde à les trouver charmantes.

P. E. Babel vécut à cette époque où l'art décoratif prit, sous l'influence de Mme de Pompadour, un si merveilleux essor. Tout le siècle est dominé par le nom de la favorite. C'est elle qui fit la mode et anima de son zèle ardent tous les artistes auxquels on doit cette prodigieuse quantité de meubles, de dessins d'ornement d'une facture tour à tour si mignonne, si ample, si riche et si aisée qu'il semble que les plus humbles dessinateurs de cette incroyable époque écrivissent les ornements les plus compliqués aussi facilement que leurs noms. Miroirs, sofas, chaises à porteur, éventails, bras de lumière, cartels, tout, jusqu'aux bibelots de la plus minime importance, porte l'empreinte du goût de cette civilisation raffinée à la tête de laquelle se plaça d'emblée Mme de Pompadour. Que les artistes qui travaillaient pour elle, et pour ainsi dire sous ses yeux, se soient inspirés des productions de Meissen, cela est possible. Peu importe du reste, cela n'empêchera pas la belle maîtresse de Louis XV de rester la grande *patronne* de la *rocaille*.

C'est par centaines que se comptent les œuvres de l'auteur de notre cartouche. Il en a fait de toutes les sortes : cartouches représentant des fontaines, des sujets d'eau, des trophées en pyramide ; il en a dessiné pour l'Académie de Saint-Luc, pour la Bibliothèque du Roi. On lui doit des titres pour livres et cartes géographiques, des vignettes, des cartels, des culs-de-lampe. On lui doit les encadrements du texte et les culs-de-lampe des volumes des fêtes pour *les Mariages du Dauphin*, et de celles données par la ville de Strasbourg à l'arrivée du roi en 1744.

Babel a composé également des modèles de buffets, des baldaquins, des sujets d'autel. C'est un artiste d'une incroyable fécondité.

Parmi les cartouches que composa Babel, un certain nombre contiennent des perspectives de monument. Tel est celui que nous reproduisons. On remarquera avec quelle habileté les figures jouent dans l'ensemble de l'ornementation, avec quelle grâce et quelle science elles sont dessinées, et le profond esprit décoratif qui a présidé à leur placement dans le tout où elles figurent au milieu des guirlandes de roses, assises ou couchées sur l'entablement, noyées dans des nuages discrets, volant au milieu des fleurs et comme fondues dans une harmonie spéciale dont personne aujourd'hui ne connaît plus le secret.



CARTOUCHE DE P. E. BABEL.

NÉCROLOGIE

Le monde des arts vient de faire une grande perte dans la personne de M. le baron Davillier, qui a succombé, le 1er mars, en son hôtel de la rue Pigalle, à une attaque d'apoplexie. La demeure de M. Davillier était un véritable Musée. Ainsi que le duc d'Aumont, dont il avait si amoureusement décrit le cabinet, M. Davillier consacra la majeure partie de sa vie à réunir les objets qui formaient une des plus curieuses collections de Paris. Très expert en tout ce qui concerne l'art du bibelot, amateur des plus éclairés, le défunt avait rapporté de ses voyages un nombre considérable d'objets inestimables. Ses faïences moresques étaient surtout d'une grande valeur.

M. le baron Davillier n'était pas un simple collectionneur. Écrivain distingué, il laisse de nombreuses publications, recherchées à juste titre par les amateurs. Au nombre de ces publications, il faut citer : *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques; Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille, etc.; les Porcelaines de Sèvres de Mme du Barry; Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne; Note sur les cuirs de Cordoue; les Arts décoratifs en Espagne; le Cabinet du duc d'Aumont*: enfin, tout dernièrement, *les Origines de la porcelaine en Europe*. Son dernier travail avait excité une vive curiosité en raison de la date précise qu'il assigne à la découverte de la porcelaine en Europe et qui reporte cette date à plus de deux siècles en arrière.

M. le baron Jean-Charles Davillier était né à Rouen, le 27 mai 1823.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

17 Mars 1883. — N° 7.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



CABINET EN LAQUE ET BRONZE DORÉ,

par Riesener et Gouthière.

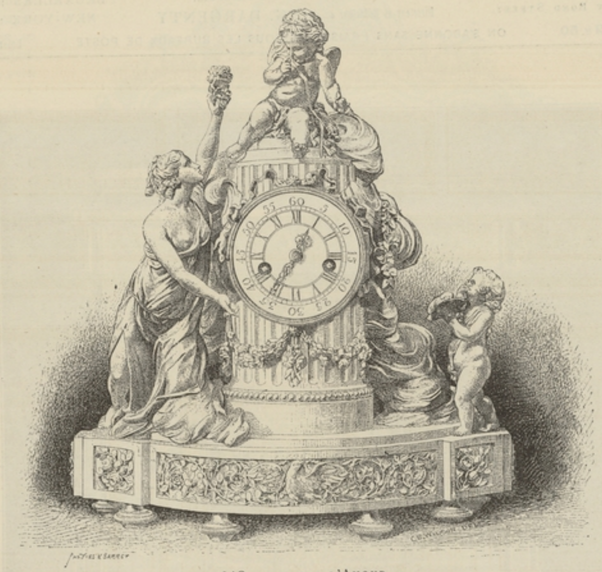
CABINET EN LAQUE ET BRONZE DORÉ

Par Riesener et Gouthière

Il nous a paru utile de donner à nos lecteurs, dans deux numéros très rapprochés l'un de l'autre, deux spécimens de ces objets, laque et bronze, dont la perfection a été poussée à sa dernière limite par les grands artistes du xviiie siècle. Le cabinet qui orne aujourd'hui notre première page est un admirable chef-d'œuvre, où toutes les qualités architecturales et décoratives du meuble se trouvent réunies. C'est un des plus précieux bijoux sortis de la collaboration de Riesener et de Gouthière.

Nous avons terminé notre premier article biographique sur Gouthière dans le numéro 4 de *l'Art ornemental*, en disant que cet artiste exécuta un nombre considérable de bronzes pour les reines de France et d'Espagne, ainsi que pour beaucoup de grands amateurs du temps. En tête de ces amateurs, il faut placer le duc d'Aumont qui ne prit pas à Gouthière moins de dix années de sa vie. Ce grand seigneur avait fait de son hôtel de la place Louis XV une des plus splendides demeures de Paris. Il avait tiré d'Italie les porphyres, les granits, les jaspes, les marbres antiques les plus rares, dont la monture avait été confiée à Gouthière. On peut se rendre compte de ce que devait être cette admirable collection par le bruit qu'elle fit à la mort de son propriétaire.

Sept mois après la mort du duc d'Aumont, dit M. le baron Davillier, la vente de ces *effets précieux* était annoncée dans les différentes feuilles de Paris. Pendant les trois semaines que dura l'exposition, les curieux et les oisifs se rendirent en foule à la place Louis XV pour visiter le célèbre cabinet. « Depuis quelque temps, lit-on dans les *Mémoires secrets*, à la date du 6 décembre 1782, la cour et la ville vont voir à l'hôtel du feu duc d'Aumont les meubles précieux et effets rares qui doivent s'y mettre en vente incessamment. C'est un spectacle véritable par la foule des jolies femmes, des petits maîtres, des élégants qui y abondent. On juge en parcourant tant de curiosités accumulées sans ordre et sans choix que



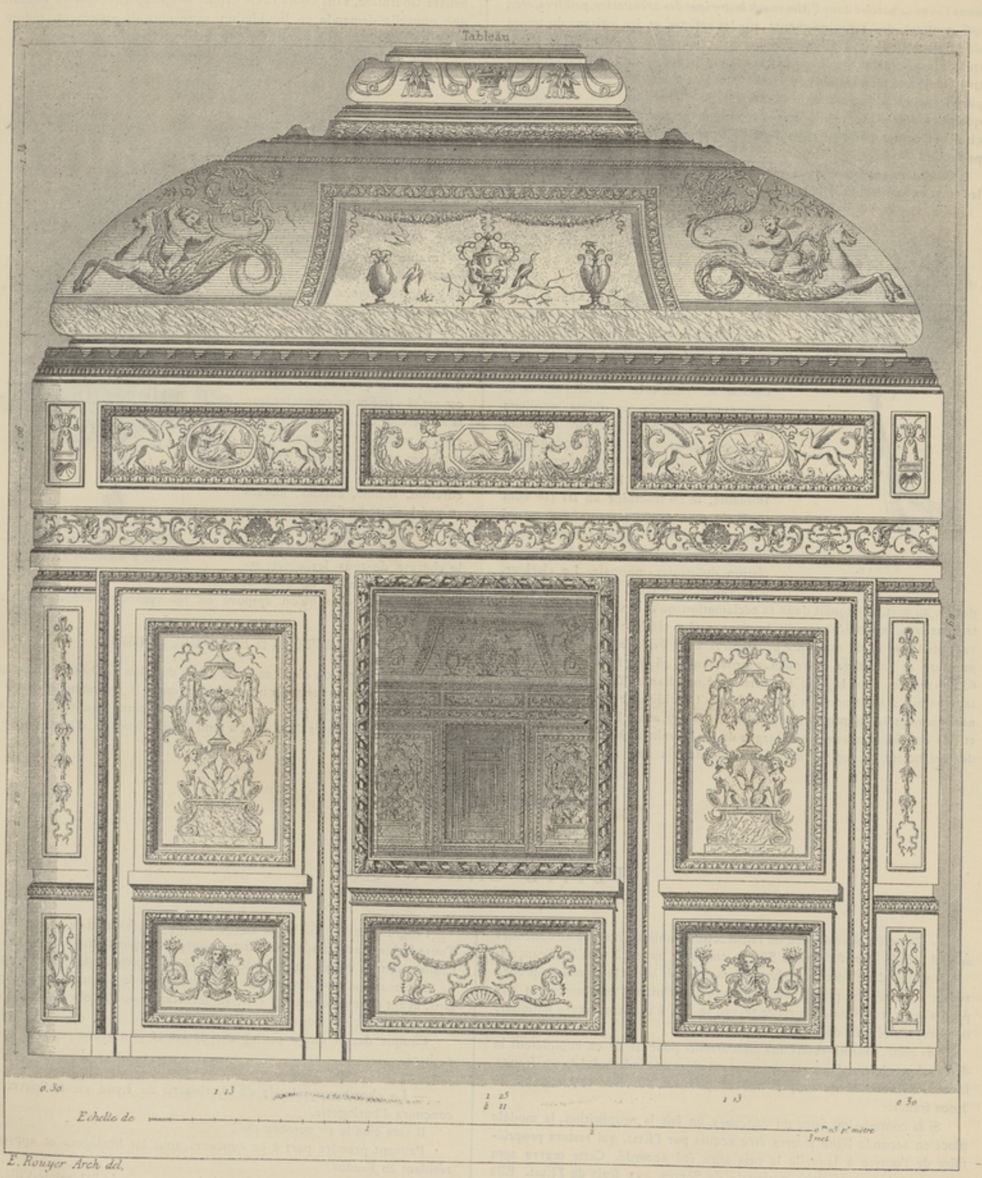
L'Offrande a l'Amour.

Pendule en marbre blanc et bronze doré, du temps de Louis XVI.

le possesseur avait plus de magnificence que de goût. Point de tableaux; des colonnes, des tables, des lustres, des marbres, des porphyres, des granits, des jaspes d'un prix fol, voilà en quoi consistait le luxe du duc d'Aumont, très simple d'ailleurs et dénué des connaissances exquises qu'aurait exigées son genre de dépense. Des bronzes assez beaux sont ce qui peut plaire le plus à l'artiste et satisfaire le vrai connaisseur dans cette profusion de richesses. » Nous ne pouvons contrôler la valeur de ces appréciations, ni savoir si la sévérité de ce jugement était justifiée. Mais nous l'avons cité pour en retenir la dernière phrase, toute à l'honneur de notre ciseleur. *Ces bronzes qui pouvaient plaire le plus à l'artiste et satisfaire le vrai connaisseur* étaient tous l'œuvre de Gouthière; nous savons en effet que le nombre des objets exécutés par lui pour le duc d'Aumont ne s'élève pas à moins de cinquante, ce qui est un chiffre assez respectable.

Gouthière avait une boutique sur le quai Pelletier, à l'enseigne de *la Boucle d'Or*. Ce renseignement est écrit en toutes lettres sur une pendule de bronze doré au mat qui porte l'inscription suivante : *Boizot fils sculpsit et exécuté par Gouthière cizeleur et doreur du roy. A Paris, quai Pelletier : à la Boucle d'or, 1771.* Cette adresse, dit M. Davillier, est confirmée par une inscription du même genre ainsi conçue : *Gouthière doreur, quai Pelletier.* Cette signature se trouve sur la base d'une colonne cannelée supportant un vase à couvercle orné de guirlandes; le tout en bronze doré au mat, les brunis au ton vermeil. Cet objet est médiocre, l'adresse qu'il porte prouve cependant qu'il est bien de Gouthière. Les défectuosités de sa ciselure et de sa dorure prouvent aussi que si Gouthière était artiste, il faisait parfois œuvre de marchand et n'hésitait pas à exécuter dans ses ateliers des objets de second ordre pour ceux qui voulaient dépenser peu. Cela est confirmé du reste, dit encore M. Davillier, par une lettre de M. Natalis Rondot qui nous apprend que Gouthière ne devait pas être seul à la tête de sa maison. Il faudrait se garder pourtant de confondre les œuvres de notre ciseleur avec celles plus que médiocres portant le nom de *Gouthière* frappé au poinçon. D'après M. Beurdeley, ces objets inférieurs devraient être attribués à un parent établi à Dijon.

Chose très étrange, on ne trouve le nom de Gouthière dans aucun des almanachs, guides, tablettes royales et autres livres d'adresses de la seconde moitié du siècle dernier. C'est vainement, dit M. le baron Davillier, que



RESTITUTION DU SALON DE L'ANCIEN HOTEL D'ORMESSON.

Gravure tirée de l'ouvrage de MM. Rouyer et Darcel, *l'Art architectural en France*, édité par M. Baudry.

nous l'avons cherché dans *l'Almanach historique des architectes, peintres, etc.*, qui contient des renseignements sur les artistes et les artisans du temps de Louis XVI. Il est vrai que l'auteur de cet ouvrage ne mentionne guère que ceux qui étaient membres de l'Académie de Saint-Luc; or il est probable que Gouthière n'en faisait pas partie. On doit d'autant plus s'étonner d'un pareil silence à l'égard d'un homme déjà célèbre, que ces ouvrages et quelques autres du même temps contiennent les noms des principaux ciseleurs contemporains dont l'art était poussé au dernier degré de la perfection.

Gouthière eut beaucoup à souffrir de la Révolution, qui suspendit tous les travaux artistiques. Cependant on le retrouve travaillant encore pour Mme du Barry en 1789. Les événements n'avaient en rien changé les habitudes de l'ancienne favorite. Elle continuait à dépenser des sommes considérables pour satisfaire ses goûts artistiques et occupa Gouthière encore pendant les années 1790, 1791, 1792 et 1793, c'est-à-dire jusqu'au moment où elle fut exécutée. Peu de temps après sa mort (8 décembre 1793), la commission des arts du département de Seine-et-Oise se transporta à Luciennes et fit l'inventaire de tous ses objets mobiliers saisis par le Domaine, comme le furent alors tous les biens des condamnés à mort. Gouthière, qui depuis longtemps n'avait rien reçu de Mme du Barry, réclama au Domaine, le 1er fructidor an III (18 août 1795), le paiement de ses mémoires qui montaient à 756,000 livres, somme considérable même si on a égard à la dépréciation du papier-monnaie. Le ciseleur, qui prenait la qualité d'inventeur de la dorure au mat, expliquait dans sa réclamation qu'il avait contribué de ses travaux aux magnificences de Luciennes. La ciselure des bronzes d'un seul piédestal et de quelques accessoires était évaluée 50,000 francs; la monture et l'ajustage des mêmes ornements, 46,000 francs; la dorure, 63,000 francs; pour la pose des dorures, 5,000 francs. Trois autres piédestaux pareils étaient portés à 420,000 francs. Gouthière ne put jamais obtenir un paiement de l'administration. Mme du Barry avait beaucoup de dettes et une commission avait été chargée de les examiner. Mais presque aucun des créanciers ne fut désintéressé. Plus de dix ans après, en 1806, le pauvre Gouthière, sans doute ruiné depuis longtemps, adressa au Domaine une nouvelle demande en liquidation sans plus de succès et, réduit à solliciter une place à l'hospice, il mourut dans la misère.

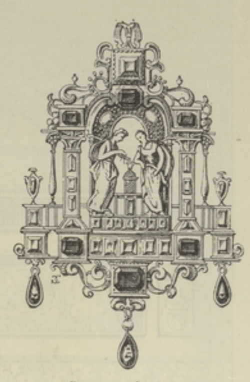


ÉCRAN.

Telle fut la fin du ciseleur le plus célèbre que la France ait produit.

L'OFFRANDE A L'AMOUR

Cette pendule en marbre blanc et bronze doré, du temps de Louis XVI, est conçue dans un sentiment décoratif tout à fait spécial au XVIIIe siècle. On a attribué à Mme de Pompadour le désir d'effectuer une espèce de restauration de l'art grec. Est-ce à cette impulsion qu'est due la présence dans certaines compositions de l'époque d'objets aux lignes droites, tels que la colonne qui supporte le cadran de notre pendule et qui donnent en effet l'impression de la rigidité grecque? Il suffit de regarder l'exemple que nous offrons de cet art si varié pour constater que la sécheresse de la pièce du milieu et du socle est admirablement comprise pour faire valoir les rondeurs des autres motifs de la décoration, femme, enfants, nuages et guirlandes de fleurs. C'est de ces oppositions habilement ménagées et comme voilées que naissent le charme de tous les objets artistiques des belles époques et l'impression délicate qu'on éprouve en les regardant attentivement.



BOUCLE D'OREILLE
attribuée à Benvenuto Cellini.

RESTITUTION DE L'ANCIEN HOTEL D'ORMESSON

Voici la restitution d'une seconde paroi du salon de l'hôtel d'Ormesson que nous avions annoncée à nos lecteurs dans le troisième numéro de *l'Art ornemental*. Cette paroi est conçue dans le même sentiment décoratif que la première, toutes deux sont à fond blanc, décorées d'arabesques de couleurs variées.



PETITE CHRONIQUE

— Un arrêté du ministre de l'instruction publique institue un concours annuel près la manufacture de Sèvres, concours ouvert à tous les Français.

Il y aura deux épreuves : les projets réservés après la première épreuve seront exécutés en plâtre, de la grandeur définitive, conformément aux profils donnés par les auteurs; ce travail se fera à la manufacture nationale de Sèvres, aux frais de l'État.

Les plâtres seront remis aux concurrents pour qu'ils en complètent la décoration; chacun d'eux recevra pour cet objet une indemnité de 250 francs. Il ne sera accordé qu'un prix : à ce prix est attachée une somme de 3,000 francs.

Si la commission, juge du concours, en fait la proposition, le modèle placé en seconde ligne pourra être acquis par l'État, qui restera propriétaire de l'œuvre à laquelle le prix aura été accordé. Cette œuvre sera exécutée à la manufacture nationale de Sèvres, aux frais de l'État. Elle portera le nom de son auteur, à qui demeurera la charge, sans indemnité nouvelle, d'en terminer l'étude, s'il y a lieu, d'y faire les changements demandés et d'en suivre, en tout cas, l'exécution.

Programme de 1883 : une torchère d'apparat, haute de 1 m. 80 à 2 m. Toute latitude est laissée aux artistes pour la composition. Dans le cas de l'adjonction du métal, une grande sobriété est recommandée dans l'emploi de cette matière. Les dessins devront être remis le 19 juin 1883, au plus tard, avant quatre heures du soir, au secrétariat de l'École nationale des Beaux-Arts, 14, rue Bonaparte.

Chaque dessin devra porter une devise et être accompagné d'un pli cacheté.

— La chambre syndicale de l'horlogerie de Lyon vient d'ouvrir un concours d'horlogerie.

Il sera clos le 1er octobre 1883.

Peuvent prendre part à ce concours, tous les horlogers et apprentis résidant en France.

Demander un programme chez M. Jacomin, rue de l'Hôtel-de-Ville, 37, Lyon.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 24 Mars 1883. — N° 8.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

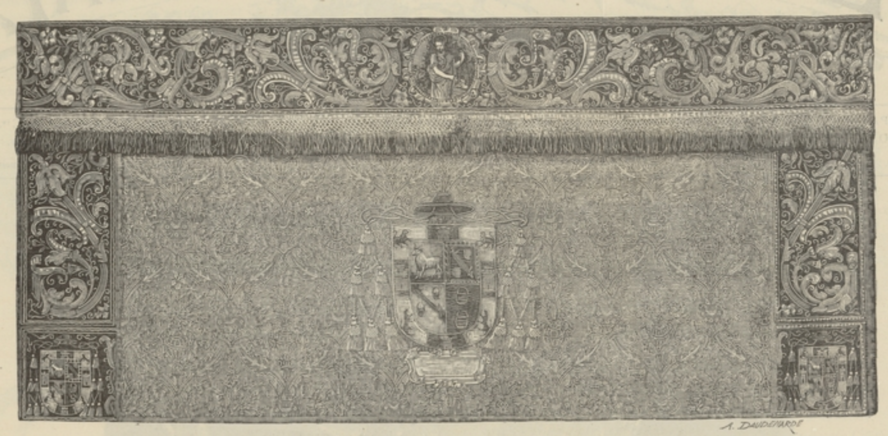


AIGUIÈRE EN ARGENT.
Travail français du temps de Louis XV.

AIGUIÈRE EN ARGENT

Travail français du temps de Louis XV.

Cette aiguière, qui est assurément sortie des mains d'un orfèvre des plus habiles, pourrait être attribuée à Pierre Germain. Ce nom est celui d'une famille d'orfèvres dont plusieurs membres étaient doués d'un talent remarquable. Le plus habile de tous fut sans contredit Thomas Germain, qui jouit de son vivant d'une immense réputation et publia un recueil très précieux et très intéressant, dans lequel il donne un aperçu de son esthétique en ce qui touche aux compositions des pièces d'orfèvrerie, soit d'église, soit de table.



Devant d'autel en brocatelle rouge a rehauts d'argent et d'or.

Travail espagnol du xve siècle.

Pierre Germain, le fils du précédent et l'auteur probable de notre aiguière, était marchand orfèvre et joaillier à Paris, entre 1751 et 1784. Il composa lui-même un volume intitulé *Éléments d'orfèvrerie*, dans lequel se trouve une introduction contenant plusieurs profils d'ouvrages d'église bénitiers, ciboires, encensoirs, vases pour l'autel, burettes, cuvettes et sonnettes pour burettes, buires, calices, croix, lampes, crosses, etc. La



Bande de velours grenat brodée d'arabesques d'or et d'argent.

xvi[e] siècle.

seconde partie de ce volume contient des contours de plats, des salières, des pots à sucre, des saucières, des burettes à huile, des moutardiers, des flambeaux, des cabarets, des boîtes à poudre, des coffres à bijoux, des miroirs, etc., enfin toute la série des objets de toute nature qui forment un ensemble unique de compositions parfaites et très précieuses pour les orfèvres qui veulent reproduire ou interpréter le genre de l'époque.

On doit également à Pierre Germain un *Livre d'ornement* où se trouvent des projets de frises, de bras de lumière, de cartouches, des rinceaux, etc.

La belle aiguière que nous reproduisons est, comme on le voit, une des pièces les plus riches qui caractérisent la belle époque dite de Louis XV. Elle semble pourtant postérieure de quelques années à la période où

l'orfèvrerie atteignit son apogée. Elle se distingue par une grande sobriété et une belle entente de la composition ornementale. Les fleurs et les roseaux qui ornent la base se marient admirablement aux contours du vase par des feuillages qui montent discrètement le long des parois. Sur la face antérieure se trouvent deux écussons armoriés dont la couronne héraldique se lie, par un bouquet de fleurettes, au bas enrichi de feuilles d'acanthe.

Nous avons cru devoir présenter à nos lecteurs cette belle pièce de face et de profil, afin qu'aucun détail ne puisse échapper à ceux d'entre eux qui ont un intérêt à les étudier au point de vue de la reproduction.

DEVANT D'AUTEL ET PANNEAU RECTANGULAIRE

Notre devant d'autel est en brocatelle rouge à rehauts d'argent et d'or. C'est un travail espagnol du xvᵉ siècle. Ces admirables tissus brodés d'or et d'argent ne sont plus employés aujourd'hui qu'à des usages ecclésiastiques; autrefois, ils constituaient la partie ornementale la plus riche des tentures et s'appliquaient à toutes les décorations des appartements somptueux.

Les tentures recouvertes d'applications de broderies d'or et d'argent, dit M. René Ménard, donnent au mobilier de la Renaissance un caractère de véritable magnificence. Ces broderies s'enroulent généralement entre elles et viennent ensuite se relier à un cartouche central.

Au xvᵉ siècle, Gênes et Florence rivalisaient pour la magnificence des tissus brodés d'or et d'argent, et chacune de ces deux villes prétendait à une supériorité absolue dans ce genre de fabrication. Les dais se couvraient d'applications d'arabesques d'or, d'argent et de soie, d'une délicatesse infinie et d'un goût exquis. Quelques-unes des superbes tentures de cette époque sont restées dans le trésor des églises; d'autres ont pris place dans nos grandes collections d'amateurs. L'Espagne nous a donné dans ce genre de fabrication quelques ouvrages très remarquables.

La France a connu aussi ces belles tentures brodées d'or, d'argent et de soie, qui sont un des caractères du mobilier italien de la Renaissance, mais elle les a appliquées surtout au mobilier religieux. Au xviiᵉ siècle, les devants d'autel s'enrichissent de broderies d'argent en haut-relief se détachant sur fond d'or. La mitre et les attributs épiscopaux, les pilastres à coquilles, les gerbes et les guirlandes de feuillages, forment le dessin habituel de ces broderies dont on a conservé quelques modèles d'une extrême richesse. Le goût de ces riches tissus s'est singulièrement affaibli et altéré pendant la seconde partie du xviiiᵉ siècle et il a dû s'effacer complètement devant l'invasion du style pseudo-romain qui caractérise la fin du règne de Louis XVI.

Ces beaux ouvrages sont très avidement recherchés aujourd'hui et les lambeaux qu'on en peut retrouver sont précieux aux dames amateurs de reconstitutions mobilières, qui les encastrent avec un art infini dans des encadrements de tapisserie ou de vieille soie.

Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver deux modèles de tissus brodés avec des fils de métal, plus riches que ceux que nous offrons à nos lecteurs. Nous avons cru intéressant de les placer côte à côte, afin qu'on puisse faire une comparaison instructive entre le travail du xvᵉ siècle et le travail du xviᵉ.

Tous deux sont aussi admirables l'un que l'autre et de composition aussi ingénieuse; le premier est une broderie sur brocatelle et le second une broderie sur velours.



Aiguière en argent.
Travail français du temps de Louis XV.

CARTOUCHE DE MITELLI

Nous ferons passer successivement sous les yeux de nos lecteurs une série de cartouches, de fleurons et de culs-de-lampe des maîtres peintres, dessinateurs et graveurs les plus connus. Ces ornements ont pris tour à tour, sous le crayon des maîtres les plus distingués, les formes les plus variées, les plus gracieuses, les plus sévères et les plus riches. Ils sont fertiles en renseignements de toutes sortes et nous considérons que la collection que nous donnerons à nos lecteurs peut leur être de la plus grande utilité.

Le cartouche est un ornement de sculpture fait en une matière quelconque: en pierre, en marbre, en bois, en plâtre, en carton-pâte, etc. Il se compose de membres d'architecture au milieu desquels se trouve un espace, de forme régulière ou irrégulière, dont la surface peut être plane, ou concave ou convexe, ou même réunissant l'une et l'autre de ces configurations. Le cartouche est, la plupart du temps, destiné à recevoir des inscriptions, des chiffres, des armoiries, des bas-reliefs.

Le nom de cartouche s'applique également aux dessins qui servent à renfermer des emblèmes, des armoiries, des titres d'ouvrages.

L'ingénieux cartouche qui orne notre quatrième page est dû à Agostino Mitelli, peintre et graveur, né à Bologne en 1609, mort en 1660. Il fut élève de Dentone. Philippe IV l'appela en Espagne et lui fit décorer ses appartements. On doit à cet artiste un nombre considérable de pièces ornementales dont nous ne citerons que les plus importantes:

Une suite de vingt-quatre pièces dont voici le titre: *Allʳ illᵐᵒ Sigʳ Franc° Maria Zambeccari come à suo singularᵐᵒ Pronᵉ. Agost° Mitelli DDD.* Ce titre est au bas d'un fond de monuments en perspective. Ces pièces représentent des cartouches et des montants d'ornements genre Louis XIII. Puis vingt-quatre cartouches seuls, également genre Louis XIII, moins bien gravés que les précédents. Une série de chapiteaux et de vases de la collection Poterlet. Dix pièces représentant des vestibules et des paliers d'escalier, de la collection Carré. Enfin, à la Bibliothèque de Paris, dans

un volume intitulé : Joseph Mitelli, Bd 38, on trouve une suite de quarante-huit pièces : montants d'ornement, genre grotesque. Sur le bas des nos 2 et 18, on lit, dans un cartouche : *Io Gozadinus*, etc., et sur le no 47 : *Agost Mitelli pittore*. Ces pièces sont toutes numérotées et collées l'une au-dessous de l'autre, deux par deux, de manière à ne former que vingt-quatre montants. Ces mêmes pièces ont été publiées en volume in-4o intitulé : *Freggi dell architettura, dedicati all' illustriss. Sig. Il Sig. Co Hettore Ghisilieri, da Agostino Mitelli pittore. In Bolognæ 1645*. Ce volume renferme vingt-quatre planches. Chacune d'elles contient deux motifs, plus le titre et la dédicace; — collections Cruchet, Bérard et Carré. A la Bibliothèque de l'Arsenal, il y a aussi treize demi-montants, faisant partie de la suite que nous venons de citer.

On voit que Agostino Mitelli fut un artiste très fécond. On lui doit, outre la série considérable de ses cartouches, des modèles de vases et d'aiguières, des fonds d'architecture, des consoles, des modillons, des mascarons, etc.



Cartouche composé et gravé par A. Mitelli.

PETITE CHRONIQUE

— La statue en bronze de Bernard Palissy, dont le modèle a été commandé en 1870 à M. Ernest Barrias, pour la commune de Boulogne-sur-Seine, va être prochainement mise en place. Cette statue sera érigée dans le square qui touche à l'église de Boulogne.

— La chambre syndicale des ébénistes en fantaisie et sciences a l'honneur de prévenir ses adhérents et amis que son banquet annuel aura lieu le samedi 24 mars, à sept heures et demie précises, maison Morini, rue de Belleville, 69.

— Le conseil municipal vient de nommer une commission dans le but de rechercher les causes de la crise qui sévit sur l'industrie parisienne.

Les membres de cette commission sont MM. Amouroux, Desmoulins, Mesureur, Dreyfus, Songeon, Marsoulan, Yves Guyot et Lyon-Allemand.

— La décadence de l'art industriel en France est un fait malheureusement certain. Toutes les personnes qui s'intéressent à cette branche si importante de l'art sont unanimes à le reconnaître. Nous avons poussé ici même le cri d'alarme et déclaré bien haut qu'il n'y avait pas une minute à perdre pour mettre en œuvre tous les moyens capables de relever le niveau de l'art industriel.

Nous ne saurions donc recommander trop vivement la loterie nationale des Arts décoratifs : son produit, comme on sait, est destiné à la création d'un musée, dont on est en droit d'attendre les plus sérieux résultats.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 31 Mars 1883. — N° 9.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

MARTEAU DE PORTE EN FER FORGÉ ET GRAVÉ

Travail italien du xve siècle.

La serrurerie française et italienne de la Renaissance a produit d'inimitables chefs-d'œuvre. Le Musée de Cluny en possède de nombreux échantillons. Le marteau de porte que nous donnons est un des plus beaux produits de l'art italien au xve siècle; il est en fer forgé; c'est bien un véritable travail de serrurier. Dans les pièces de ce genre, le bronze a été employé plus fréquemment que le fer forgé, et cela se comprend, car le maniement du fer est autrement difficile et compliqué que celui du bronze. Aussi, les serruriers étaient-ils très fiers de leur profession et se considéraient-ils à très juste titre comme de véritables artistes. Pour démontrer à quel point ils avaient raison, il suffirait de rappeler la légende de Quentin Massys, plus ou moins apocryphe dans les détails poétiques qui se rattachent à son changement de profession. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il commença par être forgeron comme l'était son père, et qu'après avoir travaillé le fer en ouvrier hors ligne, ainsi qu'en témoigne le couronnement du puits d'Anvers, il passa subitement du marteau à la brosse et devint le merveilleux peintre dont nous admirons les œuvres.

On remarquera la souplesse et l'aisance avec lesquelles notre dragon est martelé, la richesse et la sobriété des détails de son ornementation, l'harmonie de l'ensemble et l'habileté avec laquelle l'écu estampé d'armoiries a été fiché entre ses pattes de devant.

Marteau de porte en fer forgé et gravé.
Travail italien du xve siècle.

VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

Les deux vitraux que nous reproduisons appartiennent à la cathédrale de Strasbourg. Il y a deux espèces de vitraux, dit M. René Ménard dans son volume sur l'Alsace-Lorraine : ceux qui sont faits avec des morceaux de verre de couleur et ceux qui sont faits avec des morceaux de verre sur la surface desquels on peint. La première n'est en réalité qu'une sorte de mosaïque dont les parties sont reliées avec des linéaments en plomb. La seconde est une véritable peinture qui est exécutée sur le verre.

Les vitraux les plus anciens sont ordinairement composés de médaillons circulaires, trilobés ou elliptiques, comprenant des sujets bibliques ou légendaires. Les contours sont indiqués soit par la baguette de plomb, soit par un linéament noir; les ombres sont inconnues.

La période ogivale fut éminemment favorable à la peinture en vitraux. Dans l'époque romane les percées étaient rares et étroites, tandis que les grandes fenêtres ogivales avec les riches couleurs de leurs verrières produisaient, sous l'action de la lumière, comme un scintillement de pierres précieuses qui se mariait avec l'or des ornements intérieurs et les teintes variées des dalles du pavage.

C'est au xve siècle que le dessin des figures devint tout à fait correct, et que les détails commencèrent à être traités avec une extrême délicatesse. La cathédrale de Strasbourg permet de suivre l'histoire des vitraux depuis le xiie siècle jusqu'à la fin du xve.

Au nombre des plus anciens de ces vitraux figurent ceux que nous reproduisons. Le bombardement des 25 et 26 août 1870 et l'incendie ont occasionné des dégâts énormes dans l'ensemble de cette admirable décoration; ils n'ont heureusement pas réussi à l'anéantir entièrement.

GRAND VASE ANCIEN EN ÉMAIL CLOISONNÉ DE LA CHINE

Il est impossible de voir un spécimen de l'art chinois plus beau et plus décoratif que ce grand vase qui appartient à la collection du roi des Belges. Sa belle architecture, la richesse de son décor en font une pièce unique. Les Chinois, les Japonais et les Indous nous ont laissé d'admirables modèles d'émaux cloisonnés.

On sait que, suivant le procédé employé pour fixer la pâte vitreuse sur les plaques métalliques, les émaux se divisent en émaux incrustés, émaux translucides en relief et émaux peints. Les émaux incrustés sont ceux dont l'émail est fixé dans des compartiments formés par le métal.

On en distingue deux espèces : les émaux champlevés et les émaux cloisonnés. Voici comment M. Delaborde décrit le procédé qu'on emploie pour faire les émaux cloisonnés. « On prend, dit-il, une mince feuille de métal sur laquelle on trace à la pointe le dessin; on découpe des lames du même métal d'une hauteur proportionnée à la grandeur de la pièce, (de 1 à 4 millimètres); et l'on fait suivre à ces lames tous les contours du dessin en les arrêtant avec de la cire ; puis, quand le dessin est ainsi hérissé de ce relief en traits déliés, on soude à la plaque toutes ces lames. De ce moment, la plaque est cloisonnée; c'est-à-dire qu'elle présente un réseau, et dans ce réseau, autant de cloisons qu'en exigeaient le dessin et les nuances d'émaux dont on disposait. On distribue dans chacune de ces cloisons de la poudre d'émail, c'est-à-dire le fondant et les oxydes métalliques colorants, pulvérisés ensemble. On passe la plaque dans le four pour obtenir la fusion et quand elle est refroidie, au moyen du polissage, on unit le tout comme une glace mosaïque dans laquelle les cloisons viennent affleurer en traits effilés et brillants, de manière à tracer les limites des émaux en même temps que les contours du dessin.



SAINT SYLVESTRE, PAPE.



L'EMPEREUR HENRI II L'OISELEUR.

L'émail destiné à être appliqué sur les métaux en manière d'ornement est composé d'un mélange de plomb, d'étain, de sable siliceux et de carbonate de potasse, auxquels on ajoute le plus souvent une très minime proportion de bioxyde de manganèse. Ce mélange constitue le *fondant*, auquel on ajoute des oxydes variés suivant la couleur que l'on désire obtenir. On voit que la composition qui sert à faire le fondant n'est en réalité qu'un verre à base de potasse contenant du stannate de plomb.

PASSE-PARTOUT DU ROI LOUIS XVI — SERRURE DU CHATEAU DE SIEGBURG

Les spécimens de serrures et de clefs qui existent dans nos Musées prouvent que l'art du serrurier était déjà fort avancé chez les anciens. Les Égyptiens connaissaient certains artifices que les modernes n'ont imaginés que très tard. La serrure que nous reproduisons appartient au Musée bavarois, à Munich. Elle est très intéressante à cause de la confusion harmonieuse de tous les éléments décoratifs qui l'ornent. L'écusson médian, supporté par deux lions, est entouré d'autres écussons noyés dans un fouillis d'arabesques qui affectent les formes les plus confuses, et les quatre écus qui garnissent les angles sont surmontés de chacun une mitre. La gaucherie générale de l'exécution nous a paru présenter un certain côté pittoresque intéressant pour nos lecteurs.

PETITE CHRONIQUE

— Le récolement des tapisseries de la Ville, auquel il vient d'être procédé par les soins de l'administration préfectorale avec le concours de M. Collin, membre du conseil municipal de Paris et chef des ateliers de tapisseries de la manufacture des Gobelins, a fait connaître que la collection de la Ville se compose de quatre-vingt-dix-huit pièces.

Malheureusement la plupart d'entre elles ont été trouvées dans un état déplorable. Les unes sont dépouillées de leurs bordures, d'autant plus précieuses qu'elles portent ordinairement la signature des artistes qui les ont tissées, la date de leur confection et leur marque de fabrique.

D'autres ont été si fréquemment employées à des décorations volantes qu'elles ont été déchirées en plus d'un endroit et sont hors d'état de servir.

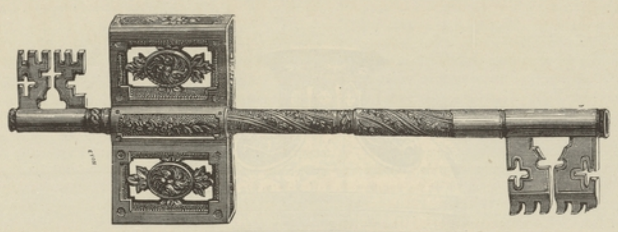


GRAND VASE ANCIEN EN ÉMAIL CLOISONNÉ DE LA CHINE.

Un certain nombre enfin ont été plutôt endommagées que restaurées par les réparations maladroites que des tapissiers ignorants y ont faites à une autre époque.

Pour prévenir la destruction certaine de cette riche collection qui n'a de rivale en France que celle du Garde-Meuble, M. le préfet de la Seine a demandé au conseil municipal les crédits nécessaires pour lui permettre de la faire remettre en état. Ce travail serait confié à la maison Léger, à laquelle on doit les belles restaurations de tapisseries qu'on a pu admirer à l'Exposition des Arts décoratifs.

M. le préfet exprime, en outre, le vœu que toutes les tapisseries soient photographiées, afin de faciliter les recherches qui pourraient devenir nécessaires dans le cas où ces objets viendraient à être mutilés ou soustraits.

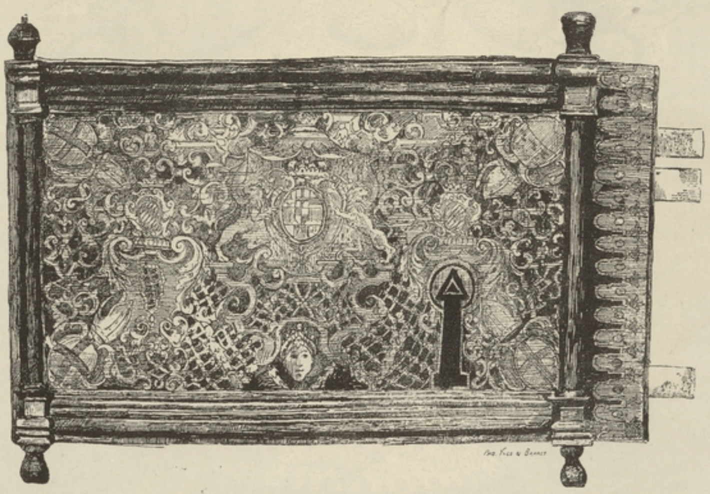


Passe-partout du roi Louis XVI.

Cette dernière opération entraînerait une dépense de 7,760 francs. La maison Léger se chargerait de la réparation des tapisseries, moyennant une somme totale de 51,880 francs.

Dès qu'elle sera restaurée, la collection sera placée dans un local spécial qui lui sera réservé dans le nouvel Hôtel-de-Ville, à l'exception de cinq tapisseries qui proviennent de l'église Saint-Gervais.

Ces cinq tapisseries ont été exécutées dans les ateliers du Louvre, d'après les cartons de Lesueur, de Philippe de Champaigne et de Sébastien Bourdon, par le plus célèbre tapissier du commencement du xviie siècle, et sont peut-être les seules dont il n'existe au monde qu'un seul exemplaire. Elles seront placées dans une salle du Musée Carnavalet, où elles formeront une décoration admirable.



Serrure du chateau de Siegburg.

— Jeudi dernier a eu lieu à l'École des Beaux-Arts la session normale pour l'enseignement du dessin. Cette session, qui a été instituée par M. Antonin Proust, pendant son passage au ministère des Beaux-Arts, est la seconde qui ait été tenue. Elle a été ouverte par une très intéressante conférence de M. Pillet, inspecteur du dessin, sur les programmes de l'enseignement.

Presque tous les professeurs de lycées, collèges, écoles normales d'hommes et de femmes, et autres établissements, assistaient à cette réunion, dans laquelle on remarquait MM. Kaempfer, directeur des Beaux-Arts, Antonin Proust, Guillaume, etc.

On comprend tout l'intérêt que présentera cette session après la création du Musée des Arts décoratifs. Grâce, en effet, à ce Musée où seront réunis les plus beaux modèles de l'art, les élèves de l'enseignement du dessin pourront s'inspirer des chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes.

Ajoutons que la création de ce Musée sera prochainement un fait accompli, par suite du succès toujours croissant de la Loterie nationale de 14 millions, dirigée par M. Henri Avenel.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 7 Avril 1883. — N° 10.

L'ART ORNEMENTAL

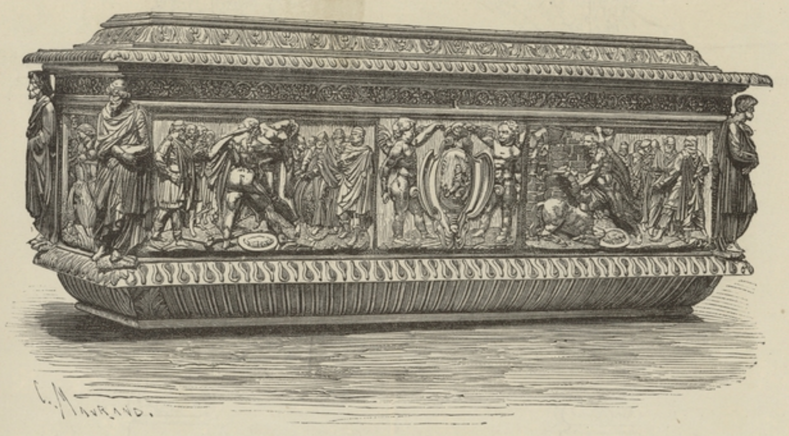
PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

COFFRE DE MARIAGE REPRÉSENTANT LES TRAVAUX D'HERCULE

Ce coffre appartient au Palais royal de Turin; il a, comme on voit, grande tournure et constitue un spécimen accompli de sculpture sur bois. C'est un travail italien du XVIe siècle. Il paraît difficile de pousser plus loin la richesse décorative d'un pareil objet. Là, pas une place n'est perdue, tout est rempli par la magnificence du décor. Et pourtant, dans cette belle pièce, aucune confusion. Tout est clair, se lit bien et, quoique chaque partie de la composition générale soit parfaitement distincte, grâce à la science de l'encadrement, à la saillie des corniches, à la sobriété des bandeaux qui entourent les sujets principaux, chaque panneau se fond merveilleusement dans l'ensemble. Il s'agit des Travaux d'Hercule. Les deux tableaux placés sur la face que nous reproduisons doivent représenter, celui de gauche le sixième travail du héros, c'est-à-dire le moment où, après la victoire remportée sur les Amazones sur les rives du Thermodon, Hercule fait prisonnière Hippolyte leur reine, qu'il va donner pour épouse à son compagnon Thésée. Le tableau de droite, c'est évidemment le Minotaure vaincu.



Coffret de mariage représentant les Travaux d'Hercule.
Travail italien du XVIe siècle.

GRILLE EN FER FORGÉ DE LA PLACE STANISLAS, A NANCY

Cet ouvrage est un des plus importants de la serrurerie française. Il a été composé, dessiné et exécuté par Jean Lamour, maître serrurier à Nancy, né en 1698, mort en 1771.

Il ne sera pas sans intérêt de faire connaître à nos lecteurs les détails que Lamour donne lui-même sur l'exécution matérielle de son travail. « Tout ce qui est en forme solide, dit-il, comme les carcasses et les bâtis, les socles, les piédestaux, les bases, les corps de pilastre, les chapiteaux, les architraves, les corniches, etc., sont en fer battu et rivés sur les marnages. Les tôles sont si exactement appliquées qu'elles semblent ne faire qu'un même corps. Les saillies des corniches, les différents profils y sont observés avec une précision qui fait douter que ce soit du fer forgé; à peine y aperçoit-on les rivures et les joints. Pour construire ces ouvrages, il a fallu établir une carcasse nue, distribuer les parties si exactement, qu'une ligne aurait changé les profils et les saillies. Il fallait, pour observer une parfaite égalité, faire rouler les calibres, les échantillons, se renvoyer les épaisseurs des corps, tant en plan qu'en élévation, observer les lignes parallèles des aplombs, de même que les horizontales, et dégauchir tous les corps, les consolider par tenons, mortaises et congés, afin de les renfoncer pour que le tout ne fasse qu'un seul et même assemblage.

En ce qui touche aux rampes des escaliers, voici la description que l'auteur en donne : « La courbure des doubles rampes ne semble pas être

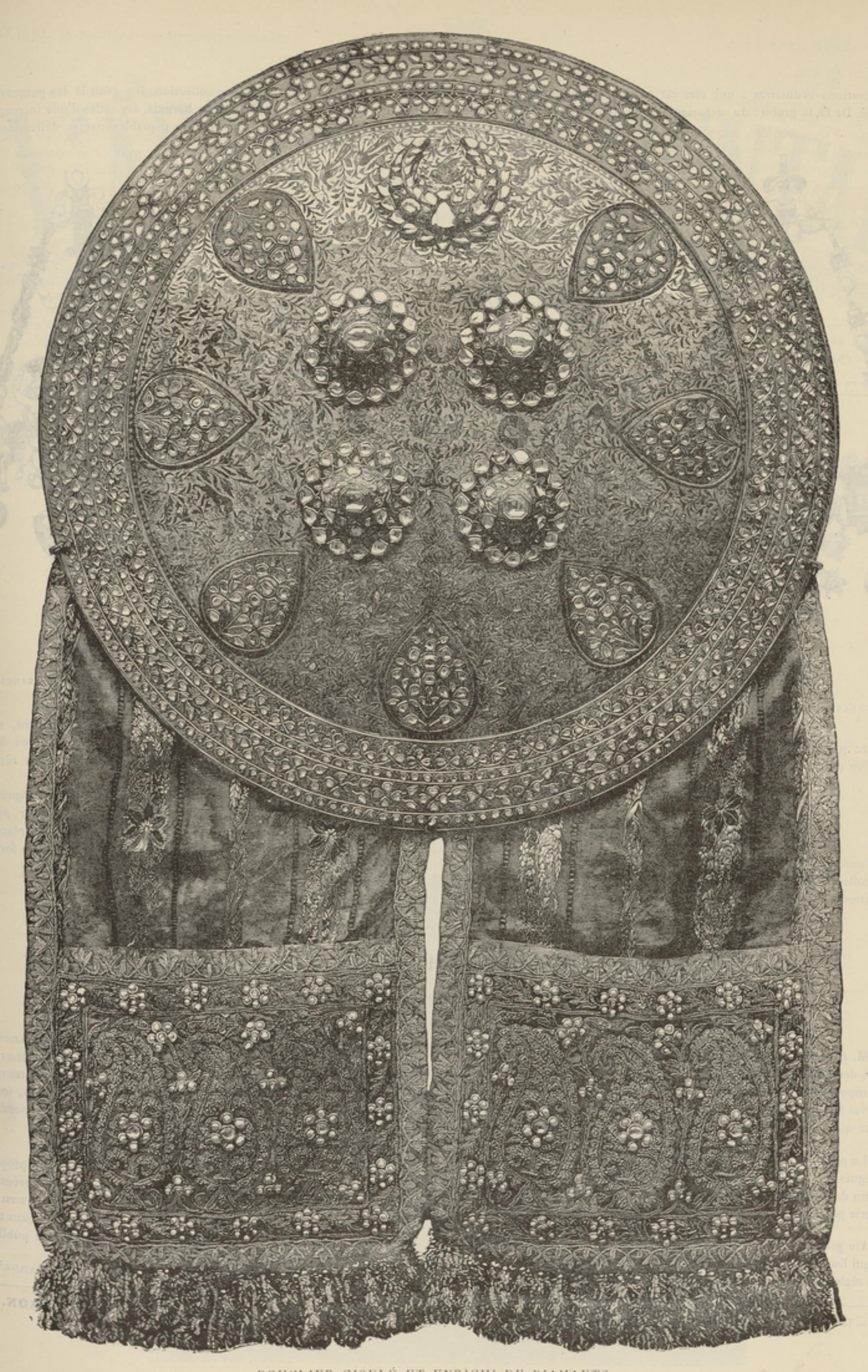
un ouvrage en fer forgé. La plate-bande annonce un métal moulé et poussé avec le fer d'un menuisier, puisqu'il n'y a dans tous ses contours aucun jarret qui dérange un dessin suivi. La peine qu'a donnée cette plate-bande n'est pas concevable; il faut être de l'art pour comprendre combien il faut de justesse pour profiler et contourner ces pièces sans s'écarter des plans, combien il faut faire couler de calibres pour dresser toutes les moulures, filets et faces, et pour ne point corrompre cette forme. » On voit par ces quelques lignes que Lamour était serrurier dans l'âme, qu'il aimait et vénérait son métier, disons son art sans hésiter. Du reste, les lignes suivantes, très curieuses à notre avis, montrent en quelle estime il le tenait. Nous publions ces lignes parce qu'il est assez rare de rencontrer, écrite par un ouvrier, l'apologie du métier qu'il exerce, quelque relevé qu'il soit, et celle-ci est faite en termes qui respirent une conviction et une admiration pleines très particulières.



Grille en fer forgé, par Jean Lamour.

(Place Stanislas, à Nancy.)

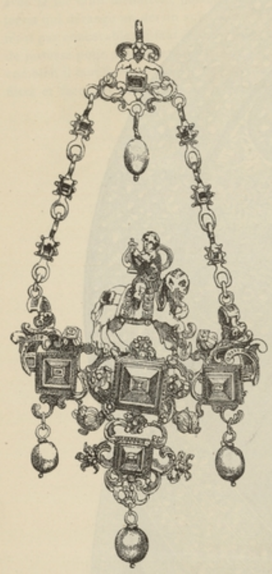
« La forge du serrurier, dit Lamour dans son *Préliminaire apologétique sur la forge*, est aux autres inventions de ce genre qui existent dans la société ce que le génie est aux sciences : elle en est l'âme et la force; aucune ne peut se passer d'elle, et elle ne les a précédées toutes que pour aider à les créer. Si Cérès donne du pain aux Cyclopes, c'est qu'ils lui avaient fabriqué la charrue. Si le pieux Énée conserve et établit au milieu des combats les fugitifs de Troie, c'est qu'il est armé par l'époux de Vénus. Notre nourriture et notre défense sont des objets purement nécessaires, et si l'agriculture a des beautés, elles ne sont pas l'effet de l'art, elle les doit toutes à la nature. Mais la serrurerie embellit encore l'utile. Elle a des parties pleines d'agrément, de délicatesse et de majesté. Elle a, quand elle le veut, l'énergie de la peinture et de la sculpture, la hardiesse de la sculpture et toujours la solidité. Tout ce qui sort de ses mains devient monument : voyez-la dans nos palais, dans nos places publiques, dans nos temples. Enfin dépouillez-la, si vous voulez, de ces ouvrages magnifiques qui ne se répètent pas tous les jours, pour la considérer seulement dans



BOUCLIER CISELÉ ET ENRICHI DE DIAMANTS,

accompagné d'une écharpe en soie ornée de broderies et de pierreries.

ses opérations ordinaires : une clef est le gage précieux de la sécurité publique. De là, la probité du serrurier devient le premier caractère de son art. Dans les autres, elle est toujours une vertu, parce qu'ils sont exercés par des hommes ; mais, dès l'origine de celui-ci, elle a été de son essence. On sait que chez les Romains, lorsque leur austérité était encore féroce et que chaque républicain était despote dans sa famille, une femme surprise avec une fausse clef pouvait être mise à mort par son mari, etc. »



Pendeloque du xvie siècle.

On voit que Lamour n'y allait pas de main morte en ce qui touche aux vertus propres à son art et à ceux qui l'exercent. Il avait raison de l'aimer ainsi, son art, et de traduire ses sentiments avec ce sincère et naïf orgueil. Ceux-là seuls qui ont foi en eux et aux choses qu'ils font accomplissent de grandes et belles œuvres. Pour nous élever à la hauteur de ces maîtres, ce n'est ni l'intelligence ni l'habileté qui nous manquent, sachons-le bien et répétons-le à satiété ; c'est cette foi mère de la patience et de la ténacité qui, lorsqu'on la possède, console de tous les déboires, lève toutes les difficultés, aide à supporter la misère, sèche toutes les larmes ; c'est cette foi seule qui permet de consacrer sa vie entière avec joie à la poursuite d'une idée qui se condense un jour sous la forme d'un chef-d'œuvre.

BOUCLIER INDIEN

(Collection du Prince de Galles.)

Ce bouclier ciselé et enrichi de diamants est une des plus belles pièces de la collection unique de S. A. R. le prince de Galles. On a pu voir, à l'Exposition universelle de 1878, que les armes formaient la partie la plus intéressante de cette magnifique collection. Il y avait là des poignards, des sabres, des boucliers, des fusils, des harnais, des selles d'une incomparable richesse, et qui n'étaient pas moins remarquables par la délicatesse et le fini des ornements que par la profusion des pierres précieuses qui les décoraient de toutes parts. Sur aucune arme de cette collection plus que sur le bouclier que nous reproduisons, les pierreries n'ont été disséminées et prodiguées avec plus de richesse. L'écharpe qui l'accompagne est un admirable travail de broderie et de joaillerie, où rien n'a été épargné pour arriver à ces effets somptueux que recherche l'art indien. Le métal, les perles et les pierres précieuses agencées en forme de fleurs se mêlent aux palmes et aux arabesques, au sein desquelles ils sont noyés et comme incorporés dans l'harmonie générale de l'étoffe.



Pendeloque du xvie siècle.

PENDELOQUES DU XVIe SIÈCLE

On verra par ces deux belles pendeloques, qu'au xvie siècle, l'orfèvrerie s'attacha dans toutes ses compositions à reproduire la figure humaine. Elle fut intimement liée à la sculpture Le goût très prononcé pour les sujets mythologiques qui se produisit alors eut une grande influence sur l'orfèvrerie. Pour se reposer des grandes compositions où l'on faisait figurer ordinairement, soit les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, soit les héros de l'histoire profane, les artistes ressuscitèrent à plaisir les monstres rêvés par les anciens.

Les pendeloques affectent tantôt la forme, parfois très éloignée, d'un petit navire pourvu de son équipage, tantôt celle d'un léger portique formé de termes, de colonnes ou de balustres, sous lequel sont placées des figurines. Dans les deux pendeloques que nous reproduisons, la forme est très indécise et remplie de fantaisie.

PETITE CHRONIQUE

— M. Edmond de Koninck, peintre décorateur, est mort à Bruxelles, le 18 mars dernier. Cet artiste avait été chargé de quelques décorations artistiques importantes, et s'était distingué par des reproductions sur toile des tapisseries flamandes des xvie et xviie siècles. M. de Koninck était âgé de quarante-quatre ans.

— Le président du conseil a reçu, au ministère de l'instruction publique, les délégués des fabricants parisiens de l'ameublement, avec lesquels il s'est entretenu des moyens de remédier à la crise qui sévit sur cette branche de l'industrie parisienne.

— Un grand nombre d'ouvriers artistes sont atteints par la crise industrielle qui frappe la corporation du bronze.

Le règlement rend le syndicat impuissant à leur venir en aide.

En raison de cette impossibilité, un groupe d'ouvriers bronziers a eu l'heureuse idée de provoquer à la chambre syndicale du bronze une réunion dans le but de nommer une commission chargée de mettre en œuvre tous les moyens possibles : réunions, conférences, concerts, tombolas, souscriptions, pour arriver à récolter des fonds destinés à soulager les membres les plus éprouvés de la corporation.

— La commission des monuments historiques vient, sur la proposition de M. de Lasteyrie, de s'associer aux protestations qui se sont élevées contre le projet de démolition des arènes de Lutèce. Elle a émis le vœu que le conseil municipal et l'administration de la ville de Paris avisent aux moyens de déblayer et de conserver, en l'encadrant dans un square public, une portion aussi grande que possible des arènes.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

14 Avril 1883. — N° 11.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.

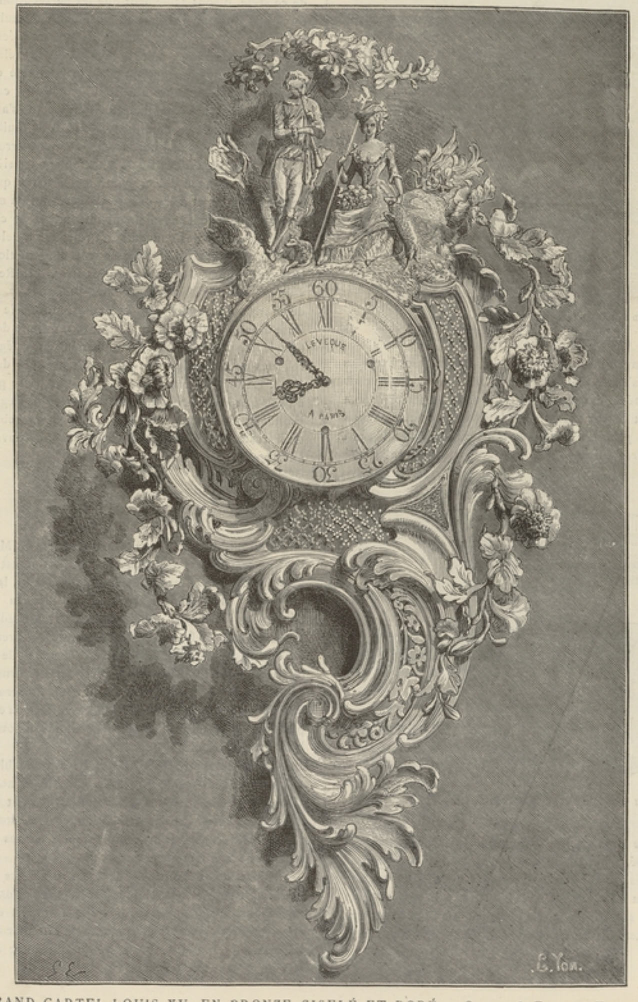
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



GRAND CARTEL LOUIS XV, EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ. — Gravure de Edmond Yon.

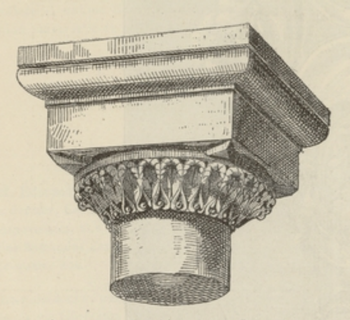
EXPLICATION DES PLANCHES

Grand cartel Louis XV, en bronze ciselé et doré.

Ces cartels si gracieusement contournés, dont notre dessin offre un des plus beaux types, sont une des inventions artistiques les plus gracieuses du XVIIIe siècle. Ils sont faits pour s'accrocher aux murs d'une salle. Toujours arrangés avec cette inimitable hardiesse et cet admirable esprit de composition qui caractérise l'époque, leur encadrement est en bronze doré et ciselé. Les figures accompagnent rarement ces belles et luxueuses horloges pour lesquelles le public s'est repris, de nos jours, d'une très légitime passion. On a usé et abusé de ces modèles. Le bronze de pacotille en a dénaturé les formes, détruit le caractère si riche et si ingénieux de tons pour pouvoir les livrer à vil prix. Le cartel que nous reproduisons, ainsi que l'indiquent les deux figures qui le couronnent, appartient à une époque de transition. Il est formé de feuillages et de fleurs de grande dimension et couronné dans sa partie supérieure par un groupe formé de deux personnages : un berger debout, les jambes croisées, jouant de la flûte, et une bergère assise, tenant de la main droite une houlette et caressant de la gauche l'un des moutons de son troupeau. La présence de ce petit groupe indique que le goût des bergerades est né et que le style rocaille va bientôt disparaître.



CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE MARMOUTIER.



CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE ROSHEIM.

Chapiteaux des églises de Marmoutier et de Rosheim.

Les deux chapiteaux que nous reproduisons sont de style roman. C'est à Constantin que remonte l'origine de l'architecture romane. Ce prince, parvenu à l'empire, éleva dans Rome un certain nombre d'églises chrétiennes parmi lesquelles il faut citer: Sainte-Croix de Jérusalem, Saint-Jean de Latran, Saint-Pierre hors-les-murs et Saint-Paul. Mais, ayant transféré le siège de son gouvernement de Rome à Byzance, et désirant que la nouvelle capitale n'eût rien à envier à l'ancienne, il y édifia une foule de palais et de monuments religieux dont certains offraient déjà les caractères propres qui ont fait donner à l'architecture néo-grecque le nom d'architecture byzantine. L'édifice le plus magnifique qui ait été construit dans ce style est l'église élevée par Justinien au VIe siècle sur l'emplacement de celle que Constantin avait consacrée à la Sainte-Sagesse et qui est connue sous le nom de Sainte-Sophie. Ce n'est pas le lieu de décrire le caractère de ce style, disons seulement que les persécutions contre les iconoclastes forcèrent à passer d'Orient en Occident une multitude d'artistes de toutes sortes qui y apportèrent leurs goûts et leurs idées, et que le style roman, tel que nous l'entendons, a été le résultat de ce mélange.

Ce style domine toute la période comprise entre le Ve et le XIIe siècle. Quant aux chapiteaux qui font partie de cette architecture, ils ont ordinairement la forme d'un cube qui va en s'amincissant vers sa partie inférieure et dont les faces sont décorées de feuillages divers. Les moulures sont très saillantes et à bords généralement arrondis. Les chapiteaux que nous empruntons à l'église de Marmoutier (IXe siècle) et à celle de Rosheim peuvent en donner l'idée. Quant aux artistes qui ont contribué à ériger ces monuments et à les décorer, à ceux qui en ont donné les plans ou inspiré l'idée, ils sont absolument inconnus, et c'est à peine si dans les vieilles archives des couvents on retrouve quelques noms d'évêques ou d'abbés mélangés à l'histoire de ces constructions. En ce qui concerne particulièrement l'église de Marmoutier, M. René Ménard dit dans son volume, *l'Art en Alsace-Lorraine*, que, en 827, les bâtiments monastiques de Marmoutier ayant été incendiés, Louis le Débonnaire chargea son frère de les rebâtir; et en 833, Drogon, évêque de Metz et fils naturel de Charlemagne, transféra solennellement dans l'église qu'il venait d'élever les reliques de saint Céleste, qui l'avait précédé dans le siège épiscopal de Metz. La façade actuelle de Marmoutier passe pour appartenir à l'ancien édifice élevé par Drogon, mais l'intérieur de l'église est d'une construction beaucoup plus récente. Drogon a également rebâti l'abbaye de Neuwiller, et il reste peut-être des vestiges de son œuvre dans les parties les plus anciennes.

Chaire.

Si le mobilier est l'image des mœurs, dit M. Bonnaffé dans son intéressant travail sur *l'Art du bois*, le siège en est l'expression la plus significative. Chez tous les peuples, le coffre, le lit, la table se ressemblent plus ou moins; ils sont cosmopolites; le siège a une nationalité. Le siège dépend de la mode, des costumes, des attitudes en usage, des habitudes sociales; nous le façonnons à nos allures, il prend nos plis; à mesure que les caractères s'abaissent, le siège descend et le dossier s'incline. Suivant qu'il est rare ou abondant, varié ou uniforme, majestueux ou intime, étroit ou large, les mœurs de la maison seront différentes, graves ou familières, puritaines ou raffinées, casanières ou extérieures; les gens seront plus ou moins sociables, plus ou moins amoureux du coin du feu, du bien-être intérieur.

La Renaissance française taille ses meubles à son image; rieuse, avenante et sans façon, elle aura des sièges nombreux, variés, propres à la causerie; elle aime les bons contes et veut les écouter à l'aise. « Les dames de Paris, dit Henry Estienne, ne se sont peu tenir s'appeler des *cacquetoires* leurs sièges, sur lesquels estans assises, chacune vouloit monstrer n'avoir point le bec gelé. »

Elle a aussi d'autres sièges à son service : le *banc*, la *balancelle*, la *scabelle*, le *faudestueil*. Mais la *chaire à haut dossier* est le siège d'honneur invariablement placé contre le lit; Philibert de l'Orme recommande de construire les cheminées de manière à « donner espace et largeur suffisante à la place du lict et de la chaire qui doit estre auprès ». Ce meuble, avec

son dossier monumental, offrait à l'artiste un beau champ de décoration.

Chaire près du lict approchée
Pour deviser à l'accouchée.....
Chaire pleine de bons ouvrages,
Chaire enlevée à personnaiges.. ..
Chaire de pris, chaire polye,
Chaire de façon bien jolye.....
Chaire ou l'ouvrier de bonne entente
Tailla mainte table d'attente,
Feuillages, vignettes, frizures
Et autres plaisantes figures.....

Les mots chaire et chaise se confondent jusqu'à la fin du xviie siècle. Du temps de Vaugelas, dit Littré, l'identité de chaire et de chaise était encore si présente, qu'il indique les cas où il faut se servir de l'un ou de l'autre. Dans le xvie et le xviie siècle, le peuple de Paris eut beaucoup de mots remplaçant le son de l'*r* par celui du *z* et cette faute, acceptée par l'usage, a fini par faire deux mots de *chaire* et de *chaise* avec une acception différente.

Frise dessinée par Louis Tettelin.

Rien de plus joli que cette frise, où des amours groupés dans les positions les plus naturelles et les plus naïvement enfantines se jouent, suspendus sur une écharpe retenue par d'autres amours qui pèsent sur les deux extrémités. C'est bien là l'image d'une gracieuse bousculade du jeune âge. Il semble qu'on entend les cris qui accompagnent toujours ces ébats. Tettelin, ou Testelin, car les deux orthographes se trouvent alternativement, fut un admirable peintre d'enfants. On voit qu'il avait fait de leurs mouvements ingénus une étude spéciale. La Bibliothèque de Paris contient un volume où se trouve une suite de neuf pièces : *Les Vertus innocentes ou leurs simboles sous des figures d'enfants*, nécessaire aux amateurs de la muette poésie et de la peinture parlante. Ces pièces représentent la Justice, la Prudence, la Fidélité, la Raison, l'Union, la Vertu héroïque, la Félicité céleste et terrestre et la Fraude découverte.

A la Bibliothèque de l'Arsenal, une suite de sept pièces, y compris le titre : *Divers objets d'amour designez, en sorte qu'ils pourront servir en divers lieux d'ornemens et de décoration, utiles par conséquent aux artisans qui se meslent de dessein.* Ces pièces sont gravées par Ferdinand, comme notre frise : elles forment une charmante collection de *groupes d'amours.* Testelin a fait des enfants buveurs, des trophées guerriers mélangés d'enfants, des frontispices, toutes pièces très recherchées comme figures décoratives.

Louis Tettelin ou Testelin, peintre du roi, naquit à Paris en 1615, et mourut en 1655.

PETITE CHRONIQUE

La Crise industrielle.

On sait que le conseil municipal de Paris a nommé une commission chargée de procéder à une enquête sur les causes de la crise industrielle qui sévit actuellement à Paris.

Cette commission s'est réunie hier et a décidé qu'un questionnaire sera adressé à toutes les chambres syndicales, patronales et ouvrières, à la chambre du commerce et à celle d'exportation.

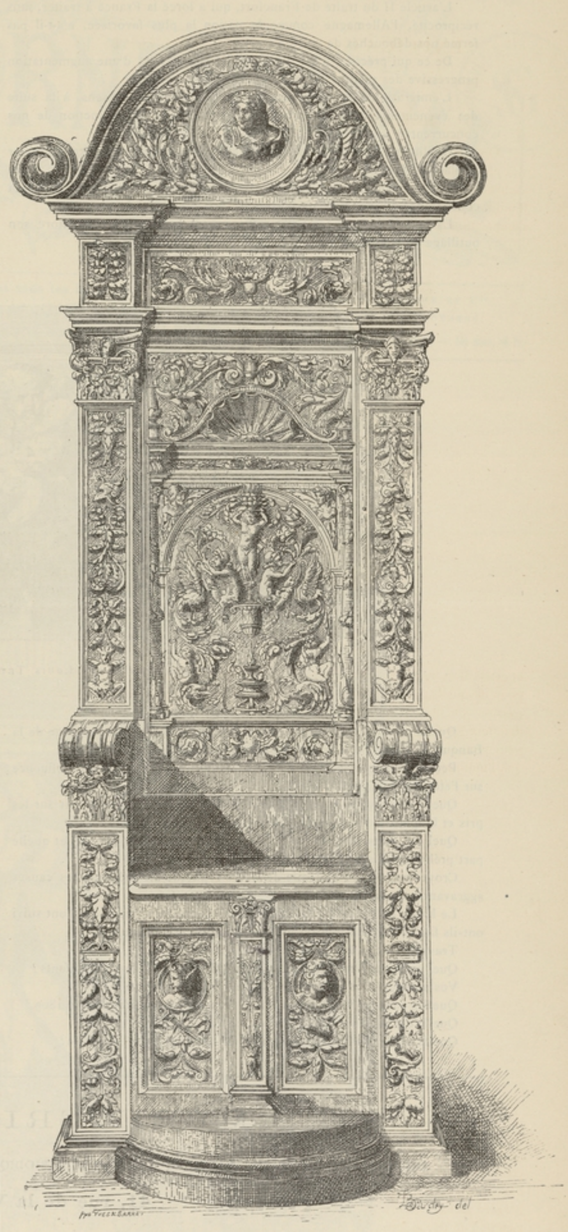
Voici les questions auxquelles les intéressés sont invités à répondre :

Y a-t-il crise dans votre industrie ?

Combien occupe-t-on d'ouvriers en temps normal et combien en occupe-t-on aujourd'hui dans votre industrie ?

Les concurrents de la France, tels que l'Angleterre, la Belgique, l'Italie, etc., n'ont-ils pas pris pied sur les marchés d'exportation par suite du chômage et de l'arrêt des affaires, résultat de la guerre de 1870 ?

Quel a été, dans votre industrie, l'influence sur les frais de production des augmentations d'impôts ayant servi à couvrir les dépenses de la guerre et l'indemnité des cinq milliards payés à l'Allemagne ?



CHAIRE (AUVERGNE).
Dessin de L. Bardey.

L'article II du traité de Francfort, qui a forcé la France à traiter, sans réciprocité, l'Allemagne comme la nation la plus favorisée, n'a-t-il pas fermé nos débouchés de ce côté?

De ce qui précède, n'est-il pas résulté la nécessité d'une augmentation progressive des salaires, laquelle a entraîné des grèves?

L'émigration d'un grand nombre de travailleurs parisiens, à la suite des événements de 1871, n'a-t-elle pas amélioré la production de nos concurrents?

Quelle est, dans votre industrie, l'effet de la concurrence étrangère sur la place de Paris?

Les expositions industrielles trop fréquentes ont-elles favorisé la concurrence à l'industrie parisienne?

La grande industrie a-t-elle suffisamment renouvelé et amélioré son outillage pour se tenir au niveau de la production étrangère?

Avez-vous connaissance de fabricants parisiens faisant fabriquer leurs produits à l'étranger et en province et les échantillonnant comme articles de Paris?

Quelle a été, sur votre industrie, l'influence de l'emploi d'ouvriers étrangers?

Quels sont les effets des tarifs de douane, des tarifs de chemins de fer et de l'insuffisance des voies navigables sur la production?

La division excessive du travail, dans chaque corps de métier, n'a-t-elle pas substitué le manœuvre à l'ouvrier et porté ainsi atteinte à l'ensemble des qualités du travail parisien?

Les capitaux se sont-ils détournés de l'industrie pour se porter vers la spéculation?

La spéculation sur la matière première et sur le produit fabriqué s'est-elle introduite dans votre industrie?



FRISE DESSINÉE PAR LOUIS TETTELIN ET GRAVÉE PAR FERDINAND.

Quelle est l'influence de la centralisation du capital, du privilège de la Banque de France et des intermédiaires escompteurs?

Pensez-vous que le régime de la Constitution actuelle ait une influence sur l'état des affaires?

Quelle a été, dans votre industrie, l'influence du travail de nuit sur les prix et la qualité des produits?

Quel est, dans votre industrie, le nombre des intermédiaires et quelle part prélèvent-ils sur le produit?

Croyez-vous que l'épidémie de fièvre typhoïde ait été une des causes aggravantes de la crise?

Le krach de l'Union générale et les désastres financiers qui l'ont suivi ont-ils fait sentir leur contre-coup sur l'industrie parisienne?

Travaillez-vous à la journée ou à la tâche?

Quel est le taux moyen des salaires: Hommes? Femmes? Enfants?

Vos salaires vous permettent-ils de faire une réserve?

Quelles sont les variations dans le taux de vos salaires depuis 1869?

Quelle est la durée des heures de travail?

Quelle est la durée moyenne du chômage dans votre industrie?

Quelle est, dans votre industrie, l'influence du travail dans les prisons et dans les couvents.

Y a-t-il, dans votre industrie, des exemples de la participation des ouvriers aux bénéfices du patron?

Y a-t-il, dans votre industrie, des associations coopératives de production? Comment ont-elles formé leur capital social? — A combien s'élève-t-il? — Pouvez-vous nous donner leur bilan depuis plusieurs années? — Cette forme de production peut-elle atténuer la crise?

Avez-vous des sociétés de secours mutuels, des caisses de retraites, des caisses de chômage, des crèches, des orphelinats, des sociétés coopératives de consommation?

Y a-t-il, dans votre industrie, un enseignement professionnel et des écoles d'apprentissage?

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. ROUAM, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

21 Avril 1883. — N° 12.



PARIS : 33, AVENUE DE L'OPÉRA.
LONDON : 134, NEW BOND STREET.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. LEBÈGUE ET Cie.
NEW-YORK : BRENTANO BROTHERS.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

PSYCHÉ REÇOIT LA VISITE DE SES SŒURS.

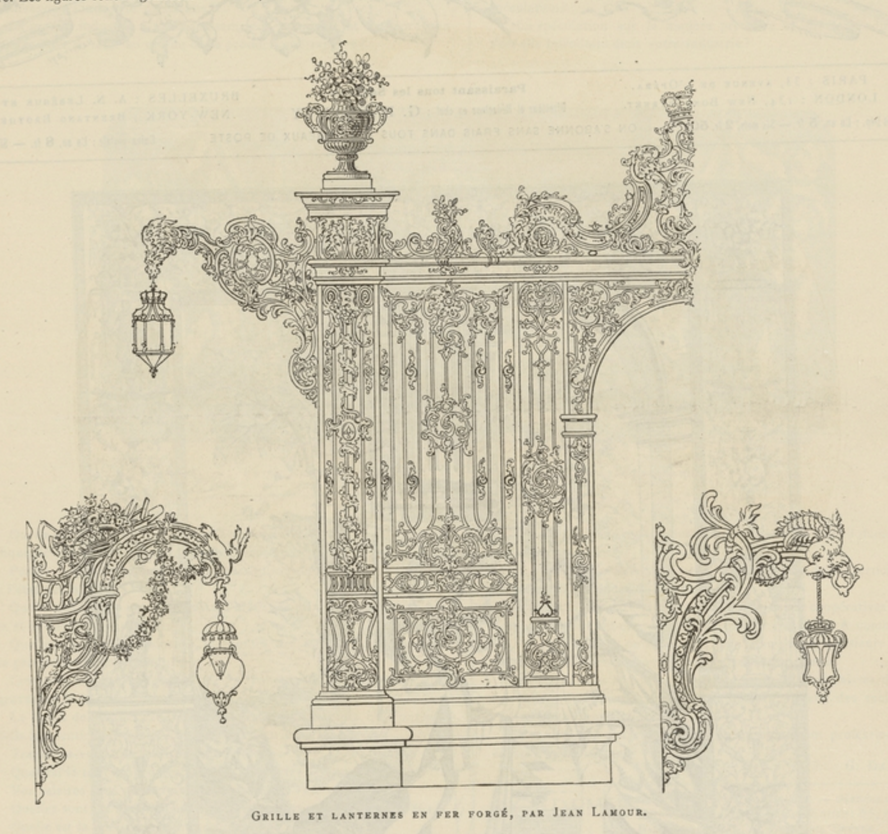
Tapisserie du XVIe siècle.

EXPLICATION DES PLANCHES

Psyché reçoit la visite de ses sœurs.

Cette belle tapisserie du xvie siècle provient du palais Ferretti, à Gênes; elle faisait partie d'une suite nombreuse consacrée à l'histoire de Psyché. C'est une tapisserie de haute lice qui mesure environ trois mètres sur quatre. Les figures sont de grandeur naturelle; le dessin en est robuste et élégant; on y reconnaît l'école de Raphael. C'est, croit-on, à Perino del Vaga qu'est dû le carton de cette tapisserie, et c'est à Bruxelles qu'elle fut tissée. La tradition veut qu'elle ait été commandée par François Ier et offerte par lui à un doge de Gênes. Elle est entourée de bandes faites en vieux velours rouge de Gênes, frappé de larges rinceaux de feuillages.

Il n'est pas inutile de dire ce qu'on entend par *tapisseries de haute lice*. *Lice*, qui vient du latin, *licium*, *trame*, sert à désigner les cordelettes tendues sur les métiers à tapisserie, au moyen desquelles l'ouvrier ramène ses laines d'avant en arrière. Les tapisseries de *haute lice* sont celles qui sont fabriquées avec des métiers dont les cordelettes sont tendues



Grille et lanternes en fer forgé, par Jean Lamour.

verticalement, au lieu d'être tendues horizontalement comme elles le sont dans les autres tapisseries.

On remarquera que la pièce que nous reproduisons est de fabrication flamande et que le dessin est de composition italienne. Si nous insistons sur ce point, c'est qu'il n'est pas sans importance dans l'histoire de la tapisserie. Jusqu'à l'époque à laquelle remonte notre tapisserie, l'exécution des cartons et celle des tapisseries étaient concentrées dans les mêmes régions. Au xvie siècle, tout change, dit M. Müntz. Léon X, en faisant tisser dans les Flandres les cartons peints à Rome par Raphael, donna un exemple qui ne trouva que trop d'imitateurs; désormais, abstraction faite des tapisseries fabriquées à Fontainebleau, à la Trinité et dans quelques ateliers français secondaires, abstraction faite de celles qui prirent naissance à Ferrare, à Florence et dans quelques autres cités italiennes, c'est Bruxelles qui exécuta toutes les grandes suites, toutes celles qui marqueront dans l'esprit des contemporains : à l'Italie le monopole de l'invention, à Bruxelles celui de la fabrication. Nous donnerons ultérieurement des indications historiques générales sur chacun des centres de fabrication de ces admirables produits qu'on se dispute aujourd'hui et qu'on paie au poids de l'or.

Grille en fer forgé (Place Stanislas, à Nancy).

Nous avons donné, dans notre numéro 10, une première partie de cette grille magnifique; nous donnons aujourd'hui une partie complémentaire de cette œuvre, plus deux lanternes, dues également au génie inventif et au marteau de Jean Lamour.

Plat en majolique d'Urbino.

Ce plat est peint par Guido Fontana, son diamètre est de 47 centimètres. Il représente l'enlèvement d'Hélène.

Suivant Scaliger, le nom de majolique donné à la faïence italienne dérive de Majorque, nom d'une des îles Baléares, d'où seraient venus les ouvriers qui ont introduit en Italie l'art de fabriquer les poteries émaillées. L'origine du nom a peu d'importance; ce qui en aurait davantage, ce serait de déterminer quelle influence les faïences hispano-moresques de Majorque ont eue sur la poterie italienne. Ce n'est pas ici le lieu de le rechercher. Disons seulement que les faïences d'Urbino peuvent être considérées comme les produits les plus remarquables de la céramique italienne. D'après Passeri, faïence d'Urbino ne veut pas dire faïence fabriquée à Urbino. Le siège des usines où furent cuites ces admirables majoliques était à Fermignano, château situé sur les bords du Metauro, qui charriait des argiles utilisables pour cette fabrication. Quoi qu'il en soit, les faïences d'Urbino étaient considérées comme les objets les plus rares et les plus précieux, on en faisait des présents aux souverains. Ce fut pendant longtemps, dit M. Garnier, une opinion assez répandue en Italie, que Raphael



Le Rapt d'Hélène.
Plat en majolique d'Urbino, peint par Guido Fontana.

n'avait pas dédaigné de travailler dans les ateliers d'Urbino, et cette opinion était fondée non seulement sur le grand nombre de sujets exécutés d'après ses œuvres, sur les dessins de ses élèves ou sur les gravures que Marc-Antoine et autres artistes de son époque exécutaient d'après ses compositions, mais aussi par la perfection avec laquelle ces sujets étaient reproduits par des peintres céramistes du plus grand mérite. En ce qui concerne la collaboration de Raphael, Passeri fait remarquer que presque toutes les majoliques qui reproduisent ses compositions portent une date postérieure à celle de sa mort. C'est donc une hypothèse à écarter. A défaut de Raphael, il est évident que des artistes de premier ordre fixèrent leurs œuvres sur la terre émaillée. On rencontre, en effet, quelquefois, dit encore M. Garnier, des faïences extrêmement remarquables, dans la peinture desquelles on ne reconnaît pas le faire habituel, le métier des faïenciers, mais qui dénotent cependant une science extraordinaire. Ces peintures, qui ne portent généralement aucune signature, sont d'un art relativement plus élevé que la plupart des majoliques et peuvent être regardées comme des exceptions brillantes dans cette belle industrie de la faïence qui a produit tant de chefs-d'œuvre.

Parmi les artistes qui jetèrent le plus vif éclat sur la faïence d'Urbino, il faut citer Xanto Avelli da Rovigo, qui vivait au milieu du XVIe siècle et travailla douze ans à la fabrique d'Urbino. Les œuvres nombreuses de cet artiste sont des plus remarquables. Elles peuvent rivaliser, d'après M. Darcel,

avec ce que la peinture sur faïence a de plus parfait. La couleur est appliquée par grandes teintes unies, modelant simplement les objets, et d'un bistre brun un peu froid dans les carnations. Le ton général de la peinture est clair, avec quelques oppositions d'un noir brillant et des verts lumineux d'un grand éclat dans les feuillages et les draperies. M. Jacquemart accuse Xanto d'avoir sacrifié à la mode, en relevant la plupart de ses œuvres de lustres métalliques, très en honneur au moment où il fabriquait. La réputation de Xanto dut être immense, dit M. Jacquemart : elle fut dépassée pourtant par celle d'un homme dont on ne connaît qu'une pièce capitale, signée Horatio Fontana. Cet Horatio, sur le compte duquel nous reviendrons ultérieurement, est le fils de Guido Fontana, l'auteur de notre majolique, qui s'appela d'abord *Guido Durantino* et dont Fontana est simplement le surnom. Plusieurs collections possèdent des spécimens du talent de Guido Fontana, qui exécuta un grand nombre de pièces pour les



FAC-SIMILÉ DU FRONTISPICE DES STATUTS DE LA COMMUNAUTÉ DE SAINT-LUC.

grands seigneurs du temps. On cite particulièrement de lui un plat représentant Vulcain forgeant les armes de Mars ; ce plat est timbré aux armes du connétable de Montmorency. On peut voir au Musée de Sèvres et au Louvre des œuvres du même artiste. Elles sont facilement reconnaissables à leur coloration vigoureuse, où le jaune orangé très intense arrive jusqu'au rouge. Les œuvres de Guido Fontana sont d'un dessin souvent incorrect, tracé en bleu et d'un modelé parfois sec et dur. Cet artiste vivait en 1535. La belle œuvre de lui que nous reproduisons appartient à la collection Mylius, de Gênes.

Frontispice des Statuts de la Communauté de Saint-Luc.

On sait que l'illustre Académie de Saint-Luc fut fondée à Rome au XVIe siècle par le Muziano, et ainsi nommée en l'honneur du seul saint qui passe pour avoir été peintre. Elle fut réunie en 1676 à l'École de peinture fondée par Louis XIV. Les artistes les plus célèbres se faisaient gloire d'appartenir à cette Académie.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

28 Avril 1883. — N° 13.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

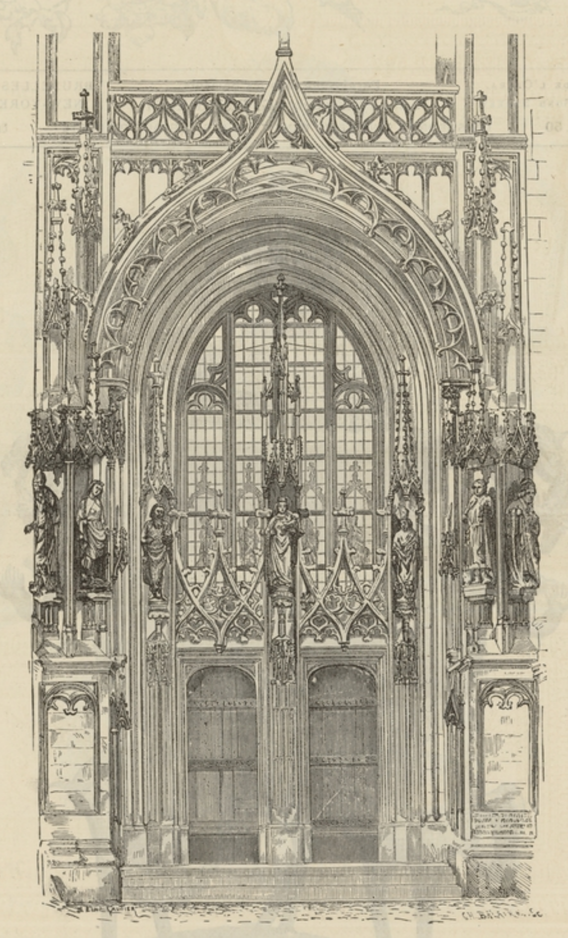
BRULE-PARFUMS EN ÉMAIL CLOISONNÉ DE LA CHINE.

EXPLICATION DES PLANCHES

Brûle-parfums en émail cloisonné de la Chine.

Le brûle-parfums est une cassolette en métal qui affecte les formes les plus diverses et qui est consacrée, ainsi que l'indique son nom, à brûler des essences de toutes sortes destinées à embaumer l'air. Comme il y a des brûle-parfums de toutes les formes il y en a de tous les métaux, en or, en argent, en bronze, en fer forgé, en acier; il en est de simples et de merveilleusement ouvragés.

Le brûle-parfums est un meuble exclusivement oriental. Celui que nous reproduisons est en émail cloisonné de la Chine. Nous avons dit dans un numéro précédent ce qu'on entend par émaux cloisonnés, il serait superflu d'y revenir. Ajoutons cependant que c'est aux Chinois, aux Japonais et aux Indous que nous devons les plus beaux modèles d'émaux cloisonnés. Toutes les fantaisies de l'art le plus délicat et le plus pompeusement décoratif ont servi à orner ces précieux objets si recherchés aujourd'hui. Les fleurs, les oiseaux, les papillons, les plantes de toute espèce s'y marient dans des combinaisons de tons les plus harmonieuses. De grands efforts ont été tentés chez nous pour arriver à réaliser ces effets de coloration riche, brillants, discrets pourtant d'aspect général, qui sont le propre de ce genre de décoration tel qu'il a été compris par les peuples de l'extrême Orient, et ces efforts, pour ne pas avoir été couronnés d'un plein succès, ne sont pas cependant restés impuissants. Les émaux cloisonnés de M. Barbedienne entre autres sont fort remarquables, quoiqu'il leur manque cette espèce de fusion de tons éclatants noyés dans des fonds clairs, nacrés et laiteux qu'on trouve chez ces vieilles pièces, et qui résulte d'une conception toute spéciale de ce mode d'ornementation à la poursuite duquel nous sommes encore sans avoir pu réussir à l'atteindre complètement.



PORTE LATÉRALE DE L'ÉGLISE DE THANN.



ARMOIRE (FRONTIÈRE SUISSE).

En ce qui concerne plus particulièrement les brûle-parfums, ils présentent en général quelques parties de bronze sombre qui forment un heureux contraste avec les parties recouvertes d'émail. Le couvercle est toujours percé à jour, afin que la fumée du foyer puisse s'échapper librement. Dans les brûle-parfums indous on voit souvent la partie inférieure, le récipient, reposer sur des éléphants. Il repose ici sur des oiseaux de haute taille qui rappellent la forme du casoar et dont le cou est replié dans un mouvement très naturel de flexion. Les dragons fantastiques qui forment les anses sont, comme on en peut juger, de l'effet décoratif le plus intense. Cette superbe pièce fait partie de la collection du roi des Belges.

Porte latérale de l'église de Thann.

La jolie église de Thann, dit M. R. Ménard, doit son origine à un événement miraculeux. Il y avait à Spolète, en Italie, un saint évêque nommé Thiébaud, dont la charité était inépuisable. Quand il mourut, toute la contrée fut consternée; mais son domestique, natif des Pays-Bas, songeant qu'il lui était dû quelques gages dont il ne serait jamais payé, puisque Thiébaud qui donnait aux pauvres tout ce qu'il avait ne laissait rien à ses héritiers, résolut de dérober au moins une relique du saint homme et lui coupa le pouce. Il le cacha dans son bourdon de pèlerin et prit la route de son pays, pensant que la relique lui porterait bonheur. Comme il était en Alsace, il arriva dans une lande stérile connue aujourd'hui sous le nom de l'Ochsenfeld. C'est un lieu désolé où il ne pousse ni arbustes ni plantes d'aucune sorte, car Attila a livré en ce lieu un combat terrible et l'herbe s'est desséchée sous les pas de son cheval. Ayant traversé cette lande, le pèlerin fatigué s'endormit et planta son bourdon à côté de lui contre un arbre. Mais quand il s'éveilla, il ne put retirer son bâton du sol et alla quérir des paysans qui firent comme lui des efforts inutiles pour enlever ce bâton. En même temps on vit une lueur s'élever par trois fois de l'arbre.



CUL-DE-LAMPE DE SÉBASTIEN LECLERC.

Le seigneur du château voisin, voulant savoir la cause de ce prodige, interrogea le pèlerin qui, effrayé, avoua son larcin. Alors tout le monde se jeta à genoux, car on reconnut que saint Thiébaud voulait être honoré en ce lieu, où s'éleva l'église qui lui est consacrée.

Si maintenant on passe de la légende à l'examen du monument, on voit qu'il appartient à différentes époques. Le portail principal est du XIIIe siècle, la nef du XIVe et le portail latéral du XVe. Ce portail que nous reproduisons est de la plus exquise élégance. Il comprend deux portes séparées par un pilier que surmonte une statue de la Vierge.

Armoire (frontière suisse).

Pendant la première moitié du XVIe siècle, dit M. Bonnaffé, l'armoire proprement dite n'est pas un élément essentiel, indispensable, du mobilier civil. Corrozet, qui *blasonne* le lit, la chaise, le banc, la table, le dressoir, le coffre, la scabelle, « toute décoration d'une maison honneste et le mesnage étant en icelle », ne parle pas de l'armoire. Presque tous les meubles de cette famille qui nous sont parvenus proviennent de sacristies : hauts, larges, triangulaires, composés d'une sorte uniforme de petits panneaux séparés par des fuseaux et des clochetons, ils ressemblent à une partie détachée d'un lambris dont on aurait fait un meuble. Ce qu'on appelle armoire à cette époque dans la vie usuelle n'est, le plus souvent, qu'un espace vide ménagé dans le mur et recouvert par la boiserie dont les panneaux font guichet.

La véritable armoire indépendante, l'armoire-meuble, à deux étages et à vantaux, d'un modèle si connu, ne paraît pas avant la fin du règne de Henri II. Elle doit son origine à la réforme générale opérée par les maîtres de Fontainebleau.

Chaque contrée a son type particulier d'armoire, que les amateurs reconnaissent à des signes certains. Celle que nous reproduisons est un spécimen de fabrication semi-lyonnaise. La forme, la facture particulière, la qualité du noyer paraissent indiquer une origine mixte, riveraine de la Suisse jurassienne ou franc-comtoise.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 5 Mai 1883. — N° 14.



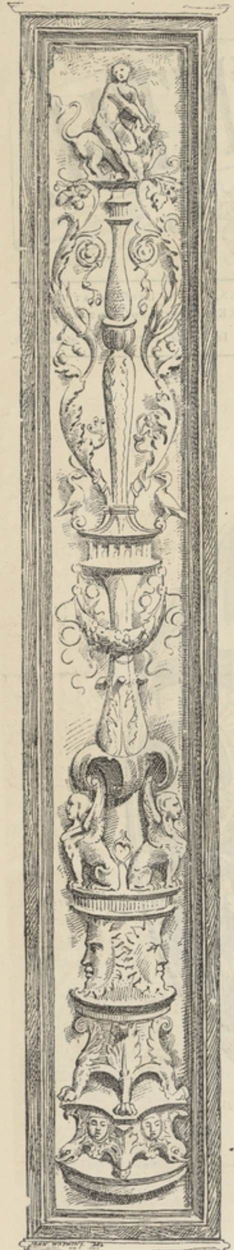
PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

CH GOUTZWILLER

LE MARTYRE DE SAINT LAURENT,
d'après une composition de Baccio Bandinelli.


Pilastre en marbre. (Italie, xvie siècle.)

EXPLICATION DES PLANCHES

Plat en majolique d'Urbino.

Nous avons dit dans un article précédent que les faïences d'Urbino pouvaient être considérées comme les produits les plus remarquables et les plus élevés de la céramique italienne. La richesse des compositions qui ornent ces majoliques a fait supposer que les maîtres les plus éminents n'avaient pas dédaigné d'y mettre directement la main. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'une grande partie des décors appliqués aux pièces sorties de ce centre de production sont empruntés aux cartons des peintres et des sculpteurs les plus remarquables du xvie siècle.

Le plat en majolique d'Urbino que nous donnons aujourd'hui à nos lecteurs représente le martyre de saint Laurent, d'après une composition de Baccio Bandinelli. Il appartient à M. le marquis Gian Giacomo Trivulzio. Cet épisode des premiers temps de l'Église a été traité bien des fois, mais rarement d'une façon plus amplement décorative que dans la pièce dont il s'agit.

On sait que saint Laurent, diacre de l'Église romaine, fut, après le martyre du pape saint Sixte, invité par le préfet de Rome à lui livrer les trésors de l'Église. La légende raconte que saint Laurent, au lieu de déférer à cet ordre, se contenta de montrer au préfet les vieillards, les veuves et les orphelins, sa clientèle enfin, vivant des produits de la charité; que le préfet, peu touché de cette muette invocation, mais fort irrité du refus d'obéir, fit étendre le diacre récalcitrant sur un gril et le brûla à petit feu; que saint Laurent confessa sa foi avec énergie et témoigna une admirable patience.

On trouvera dans la composition de Baccio une correspondance intime avec celles de ses contemporains Michel-Ange et Raphael. Le groupement des personnages, l'attitude de ceux surtout qui occupent le premier plan, rappellent de très près ces grands maîtres. Bartolomeo Bandinelli, appelé par abréviation Baccio, fut en effet leur imitateur et leur concurrent malheureux et jaloux. Il se crut l'égal de Michel-Ange et lui voua par envie une haine éternelle. Né à Florence en 1487, il étudia chez fra Rustici, où il connut Léonard de Vinci. Mais n'ayant pu réussir à devenir un peintre, il étudia les ouvrages de Donatello et de Verocchio et échangea la brosse contre le ciseau. Bandinelli passe pour un statuaire boursouflé, exagéré et de mauvais goût.

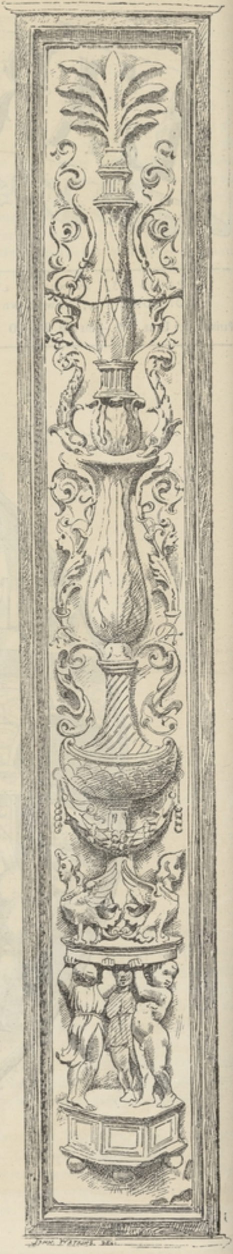
Les élèves de Michel-Ange, par amour de leur maître et en haine de son détracteur, n'ont pas peu contribué à faire cette réputation à Bandinelli. On le juge en réalité trop sévèrement. L'Orphée du palais Pitti, le Saint Pierre de la cathédrale de Florence, l'Hercule de la place du Palais-Vieux prouvent que, sans être à beaucoup près l'émule de Michel-Ange, Baccio fut pourtant un artiste de grande valeur. Ce que personne ne conteste en tous cas, c'est la vigueur, la science, l'énergie et l'austérité de son dessin, dont le *Massacre des Innocents*, gravé par Marc-Antoine, est un spécimen aussi remarquable que populaire.

Trépied en bronze.

Ce superbe trépied appartient au musée de Naples. C'est un des spécimens les plus délicats et les plus riches de l'industrie de la fonte dans l'antiquité classique. Cette industrie fleurit particulièrement dans l'île d'Égine et dans l'île de Délos. Corinthe eut ensuite la réputation de fournir les flambeaux en bronze. Les trépieds sont presque toujours faits de ce métal. Cette sorte de meuble servait aux cérémonies sacrées dans les temples. Mais c'était aussi un objet mobilier des plus ordinaires, très répandu chez les particuliers où il remplissait l'office de fourneau. Quel que soit l'usage auquel il était destiné, le trépied est un ustensile formé par trois pieds réunis et destiné à supporter un objet quelconque, statue, vase, bassin, aiguière, brasero, etc. Nous possédons des modèles de trépieds absolument vulgaires, d'autres d'une richesse extrême. Les uns sont d'une forme rudimentaire, les autres d'une richesse extrême d'ornementation. Si le trépied est le plus souvent en bronze, il en existe cependant en marbre et en métaux précieux : tels sont ceux que l'on offrait aux Dieux, qui servaient aux sacrifices et que l'on donnait comme marque d'honneur et comme récompense du courage. La Renaissance nous a laissé les trépieds en fer forgé les plus délicats qu'on puisse imaginer. Ils sont en général destinés à supporter des aiguières.

Portrait de Charles de Longueval, par Rubens.

Ce portrait appartient à l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg. Nous le plaçons sous les yeux de nos lecteurs comme un des types les plus complets de ces portraits ornés que les maîtres d'autrefois se plaisaient


Pilastre en marbre. (Italie, xvie siècle.)



Talis erat, sic ora ferens, oculisque, manusque,
Ætatis nondum lustra decem numerans,
CAROLVS *illustris Heros* LONGOVALIVS *ortus*
Stemmate, BVSQVOI *clarus vbique* COMES.

CÆSAREÆ DVX MILITIÆ, *iusta arma rebelles*
Dum mouet in BOEMOS, PANNONAS *inque* QVADOS.
Quos toties & Marte potens superauit & Arte,
MVLTAVIA *est domitis testis, &* ISTER *aquis.*

Innumeros sed qui solus dum sustinet hostes
Desertus proprio à milite, fortis obit.
Belligeros iure ATREBATES *iactatis alumnos*
Vester erat COMIVS, *vester & iste* COMES.

ILLVSTRISSIMO ET GENEROSISSIMO DOMINO D. ALBERTO DE LONGVEVAL, COMITI DE BVSQVOY ET DE GRATZEN, BARONI DE ROSEMBERG ET DE VAVX, DOMINO GVELLESIN, ACHIET-LE-PETIT, PVISEVX, &c. MILITIÆ CALATRAVENSIS EQVITI, ET COMMENDATORI, EQVITVM CATAPHRACTORVM ET PEDITVM DVCI, SVMMO ATREBATESII LVPARIO, ET VENATORI, hanc fortissimi heu! quondam Parentis ad viuum expressam effigiem, dedicat LVCAS VORSTERMAN sculpeor.

à composer. Il est impossible d'encadrer une tête dans un entourage d'accessoires plus ronflants, plus animés. L'imagination de Rubens a groupé autour du portrait de Charles de Longueval une telle quantité de figures allégoriques et d'attributs de toutes sortes, qu'il semblerait que la figure capitale et dominante dût disparaître. Mais la physionomie du modèle est tellement vivante qu'elle fait son trou au milieu de l'exubérance des accessoires sous lesquels elle serait infailliblement enfouie sans cette note dominante de vie. Le contraste est tellement accentué entre le personnage dont l'artiste reproduit les traits, et ceux qui lui font cortège, que l'œil va

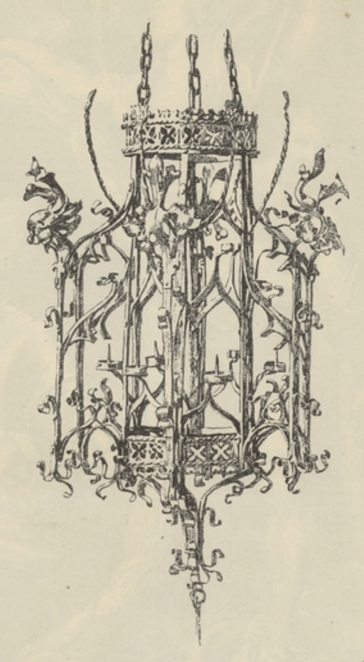


Trépied en bronze.

directement au premier sans se laisser attirer d'abord par les charmes d'un arrangement merveilleux mais secondaire. Ces sortes de portraits sont d'un enseignement très utile aujourd'hui, où la faute grave que commettent tous les compositeurs d'ornements est surtout de ne pas ménager une note dominante. La multiplicité des effets tue infailliblement l'effet général lorsqu'on omet de donner au point central, autour duquel une composition doit graviter, une valeur prépondérante; voilà ce que les maîtres comprenaient si bien et ce qui leur a permis de se livrer à toutes les hardiesses de leur fantaisie sans diminuer le moins du monde l'intérêt du centre qui est le cœur et l'âme de la composition.

Lustre gothique en fer forgé.

Ce lustre est du xv[e] siècle. Il est d'un modèle aussi délicat que gracieux et nous a paru constituer un type des plus intéressants de cette période de l'art industriel allemand, dont il nous reste très peu de monuments. C'est un modèle qu'il serait bon de reproduire. L'architecture générale et les détails en sont irréprochables et c'est pour ces raisons que nous avons tenu à le mettre sous les yeux de nos lecteurs. S'il nous reste peu d'objets allemands du xv[e] siècle, ce n'est pas que la fabrication à cette



Lustre gothique en fer forgé.

époque ait été restreinte. Les princes allemands en favorisaient au contraire le développement pour arriver à orner leurs demeures, en général assez richement meublées. Mais les guerres constantes ont entraîné la destruction de la majeure partie de ces objets délicats qui ne résistaient point au pillage et à l'incendie des châteaux.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

12 Mai 1883. — N° 15.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



CARTOUCHE COMPOSÉ PAR J. B. TORO, GRAVÉ PAR C. COCHIN.

EXPLICATION DES PLANCHES

Cartouche composé par J. Bernard Toro, gravé par C. Cochin.

J. Bernard Toro est né à Toulon en 1672; il mourut dans la même ville en 1731. Il était fils de H. Toro, qui occupa la place de maître sculpteur à l'arsenal de Toulon. Il succéda à son père dans cette charge, mais ne paraît pas l'avoir conservée longtemps. J. B. Toro travailla à Toulon, à Aix et à Paris. Le musée d'Aix possède encore des consoles sculptées par lui.

On lit dans le *Journal des Savants* du 10 août 1716 : « Le sieur Dubuisson, architecte du Roy, achève de faire graver et imprimer chez lui les œuvres de Toro, designateur et sculpteur du Roy pour les ouvrages du port de Toulon; ce sont des compositions des plus neuves, des plus variées et du meilleur goût qui aient encore paru : elles représentent des soleils, des ciboires, des calices, des lampes, des candélabres et autres pièces à l'usage des églises; des trophées, des têtes, des cartouches, des pieds de table, des vases, des cuvettes, des surtouts et autres pièces d'orfèvrerie et de sculpture, des arabesques et des grotesques de toute espèce. Ces compositions font connaître avec quel succès l'auteur a su joindre à ses talents naturels les excellentes instructions de M. Puget, son maître; le graveur qui est très intelligent dans le dessin s'est montré soigneusement appliqué à rendre les morceaux tels que l'auteur les a produits : la correction, l'art de graver et la propreté des imprimeurs le rendent également digne de l'approbation et de la recherche des curieux et des personnes dont l'éducation et la profession ont quelque rapport au dessin. Cette grande suite est divisée par livres de six feuilles de chaque espèce : pour en rendre le choix plus libre on trouvera l'œuvre ainsi séparée ou entière, reliée en veau, chez le sieur Dubuisson, rue Guenegault en entrant du côté du Pont-Neuf. » Ces volumes n'existent plus.

Toro, qui habita presque toute sa vie la province, vint à Paris vers 1716, pour surveiller le travail dont le *Journal des Savants* nous a conservé le souvenir. Il n'y fit pas un long séjour; il y laissa pourtant des traces de son talent, car il existe de lui, rue du Bac, 118 et 120, deux portes cochères ornées de fleurs et de médaillons, où sont figurées les quatre parties du monde. Toro exécuta également les sculptures de l'escalier d'honneur dans la même maison. Après ce court séjour, l'artiste retourna en province où il exécuta un nombre considérable de modèles pour meubles et boiseries, entre autres ceux du mobilier de l'Hôtel-de-Ville d'Aix.

L'œuvre de cet artiste est extrêmement considérable. La bibliothèque de l'Arsenal possède de lui beaucoup de pièces gravées très intéressantes, plusieurs livres de cartouches, un livre de vases, des plafonds, un livre pour vaisselle d'église. Toro a tout abordé : les mascarons, les frises, les dessins de tombeaux, les ornements d'armoiries et de portraits, les culs-de-lampe et, nous l'avons dit déjà, toutes les pièces du mobilier. La Bibliothèque nationale et la bibliothèque de Bruxelles possèdent également un certain nombre de pièces très intéressantes dues à cet éminent ornemaniste. Les dessins de Toro, dit M. Guilmard, sont très remarquables; ce sont des chefs-d'œuvre d'élégance et de bon goût : ils sont traités avec une grande finesse et relevés généralement par une teinte d'encre de Chine. Il en existe quinze à la bibliothèque de Paris. Nous en trouvons trente-cinq chez M. Foulc ; quinze de ces derniers représentent des arabesques et des grotesques. Les vingt autres ont été composés pour la décoration du chœur de Saint-Trophime d'Arles; ils représentent des modèles d'autels, de chandeliers, de custodes, de portes et de broderies pour chasubles, plus deux titres de livres d'heures. On voit que cet artiste a tout embrassé de ce qui touche à l'art ornemental.

Comme sculpteur, Toro avait une sûreté de main et une habileté sans égales. Il avait été du reste à bonne école, ayant travaillé dès le principe sous la direction du grand Puget.

Le cartouche que nous donnons à nos lecteurs est un spécimen bien complet du talent de Toro, j'en dirai autant de la console de notre troisième page. On y trouve la grâce, l'élégance et la facilité qui caractérisent l'artiste, et en même temps cette espèce de gracilité charmante qui est particulière à son talent. Sur l'un des cartouches que possède le Louvre, on lit : « Le cartouche cy à coté a esté commencé par le Sr Toro Me sculpteur

FLACON A THÉ EN ARGENT, XVIIIe SIÈCLE.



ÉCUELLE EN ARGENT.
Travail français du temps de Louis XV.

des vaisseaux du Roy à Toulon, n'a pu estre finy par luy, ayant été attaqué d'apoplexie le 28 janvier 1731 dont il est mort quelques moments après. Ce sculpteur travailloit le bois avec une si grande délicatesse que les ouvrages qu'il a faits en pieds de tables, pendules et consoles, n'estoient susceptibles d'aucune dorure et mesme que le vernis qu'on pouvoit y mettre dessus y faisoit tort : tous ses ouvrages estoient entièrement finis et il leur donnoit toute la perfection qui pouvoit sortir de son génie et de ses doigts. » Voilà un exemple à suivre.

Écuelle en argent.

Cette jolie pièce d'orfèvrerie est un travail français du temps de Louis XV, c'est-à-dire de cette époque unique où toutes les grâces de la forme furent appliquées au mobilier. Nous donnerons une série très intéressante de ces pièces et en même temps des notices biographiques sur les artistes auxquels elles peuvent être attribuées, ainsi que nous l'avons fait du reste à propos de notre aiguière en argent du huitième numéro de *l'Art ornemental.*

Encadrement.

Cet admirable encadrement, qui réunit toutes les pompes de la composition, où les figures se marient avec tant d'aisance et de grâce aux ornements si divers, est dû à F. Magnini. Il est tiré de l'ouvrage intitulé : *l'Augusta Ducale Basilica dell' evangelista San Marco...* In Venezia. MDCCLXI. Presso Antonio Zatta. Nous donnerons à nos lecteurs une suite de ces encadrements.

PETITE CHRONIQUE

— L'Hôtel-de-Ville est sur le point d'être achevé. Encore quelques jours, et toutes les illustrations parisiennes appelées à orner sa façade



Table-console composée par J. B. Toro, gravée par De Rochefort.

seront en place. Les dernières arrivées sont *Mme de Sévigné* et *Mme Roland.* On se prépare à poser les cloches ; elles sont au nombre de trois : la première pèse 2,400 kilogr.; la seconde, 800 kilogr., et la troisième, 550 kilogr.

L'inauguration définitive du monument doit avoir lieu le 14 juillet prochain. La dernière main sera-t-elle mise à cette époque à tout cet ensemble décoratif? Voilà la question. L'architecte presse les artistes. Il nous a été donné de voir deux ravissantes cariatides représentant *l'Abondance* et *la Vigilance*, que M. Jean Gautherin vient de terminer pour l'une des portes de la salle Saint-Jean et qui seront certainement une des œuvres décoratives les plus remarquables du monument.

— Le conservateur du palais de Compiègne, en inventoriant les effets renfermés dans les magasins du château dont il a la garde, a découvert toute une collection de gravures encadrées qui servaient, sous l'Empire, à décorer les chambres des invités.

Ces gravures, parmi lesquelles il s'en trouve de très précieuses, notamment les grandes *Suites* de Moreau, ont été, par ses soins intelligents, tirées de leur obscur séjour, et il en a fait une petite Exposition spéciale qui a obtenu, dès le premier jour, un vif succès.

— Une Exposition universelle s'ouvrira dans la ville de Boston (Massachussets), le 1er septembre 1883, et durera trois mois.

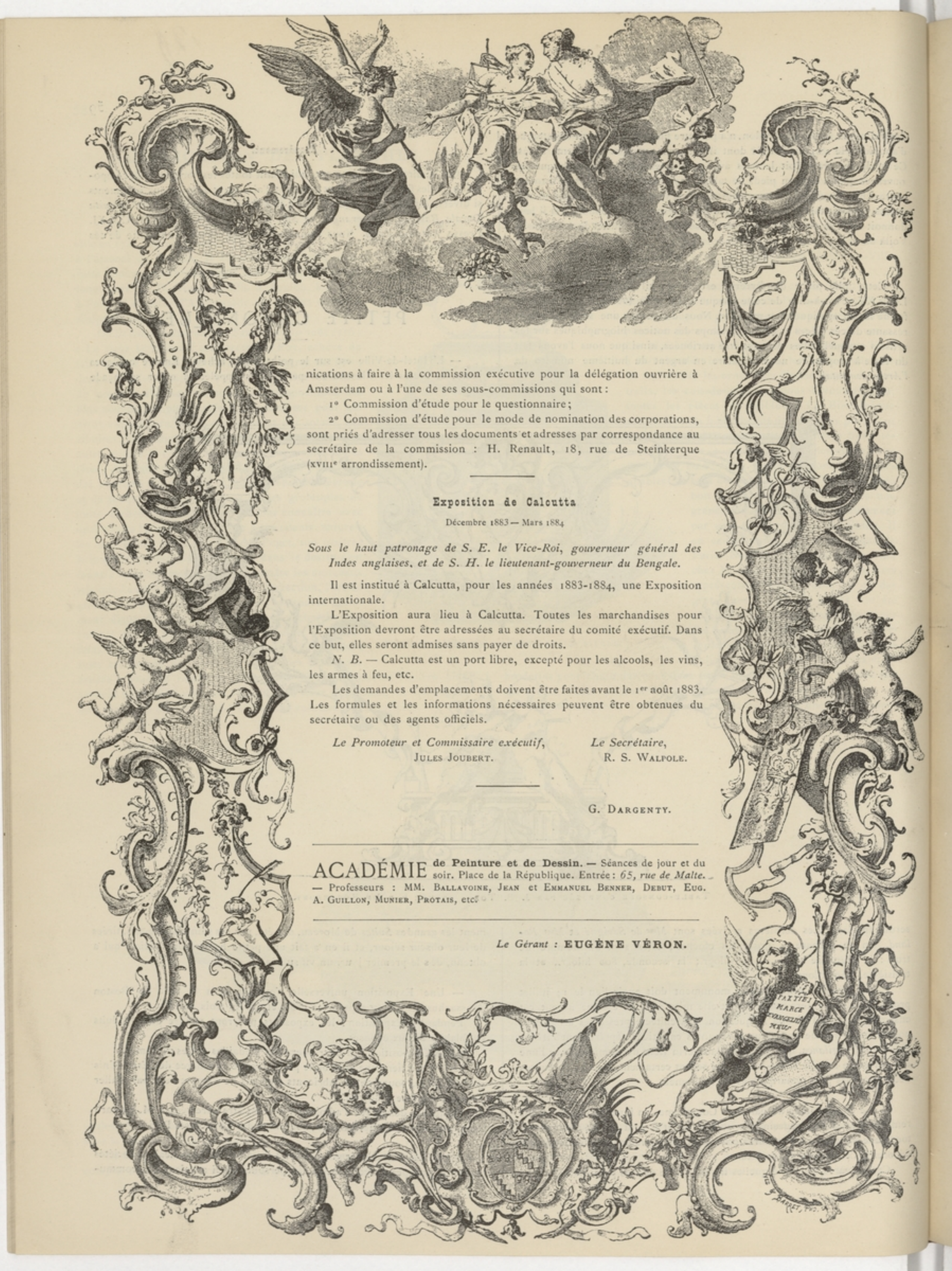
Pendant l'Exposition, les exposants pourront vendre des produits semblables à ceux exposés.

Après l'Exposition, on distribuera des médailles et des diplômes.

La France tient une trop belle place dans le commerce des États-Unis avec l'Europe, pour que les fabricants français ne s'empressent pas d'aller en grand nombre à Boston.

Toutes les demandes d'admission doivent être adressées à M. Edward King, commissaire américain, 35, boulevard des Capucines, Paris.

Exposition d'Amsterdam. — Toutes les chambres syndicales, sociétés ouvrières, groupes corporatifs, ou les personnes qui auraient des commu-



nications à faire à la commission exécutive pour la délégation ouvrière à Amsterdam ou à l'une de ses sous-commissions qui sont :

1° Commission d'étude pour le questionnaire;

2° Commission d'étude pour le mode de nomination des corporations, sont priés d'adresser tous les documents et adresses par correspondance au secrétaire de la commission : H. Renault, 18, rue de Steinkerque (XVIIIe arrondissement).

Exposition de Calcutta

Décembre 1883 — Mars 1884

Sous le haut patronage de S. E. le Vice-Roi, gouverneur général des Indes anglaises, et de S. H. le lieutenant-gouverneur du Bengale.

Il est institué à Calcutta, pour les années 1883-1884, une Exposition internationale.

L'Exposition aura lieu à Calcutta. Toutes les marchandises pour l'Exposition devront être adressées au secrétaire du comité exécutif. Dans ce but, elles seront admises sans payer de droits.

N. B. — Calcutta est un port libre, excepté pour les alcools, les vins, les armes à feu, etc.

Les demandes d'emplacements doivent être faites avant le 1er août 1883. Les formules et les informations nécessaires peuvent être obtenues du secrétaire ou des agents officiels.

Le Promoteur et Commissaire exécutif,
JULES JOUBERT.

Le Secrétaire,
R. S. WALPOLE.

G. DARGENTY.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 19 Mai 1883. — N° 16.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

Soupière en argent, commandée a Pierre Germain par Catherine II.

EXPLICATION DES PLANCHES

Soupière en argent.

Nous avons donné dans notre numéro 8 une grande aiguière en argent qu'on ne peut, à notre avis, attribuer qu'à Pierre Germain. Voici aujourd'hui un travail authentique du même orfèvre. C'est une soupière en argent, commandée à Pierre Germain par Catherine II, qui fait partie de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild et peut être considérée comme un des spécimens les plus remarquables de l'orfèvrerie française au XVIIIe siècle. Cette soupière est, en quelque sorte, historique, puisqu'elle a été commandée par l'impératrice de Russie Catherine II et fit partie d'un service offert par cette souveraine au prince Potemkin, le plus illustre de ses nombreux favoris, à la suite des victoires qu'il remporta sur les

Turcs. Peu de morceaux d'orfèvrerie peuvent caractériser aussi bien que celui-ci le style de cette période de transition qui est le style distinctif des œuvres d'art exécutées sous Louis XVI.

Le corps de la soupière se compose de deux parties : la partie inférieure, plus large, affecte la forme d'une coupe godronnée, montée sur quatre pieds de feuillages et décorée de guirlandes de lauriers que rattachent en quatre points différents des nœuds de ruban : la partie supérieure est ornée de deux médaillons dont l'un représente le triomphe de Potemkin, et l'autre Bellone épargnant les vaincus, sans doute par allusion à la clémence du général dont la férocité fut pourtant légendaire. Le couvercle est couronné par un trophée d'armes surmonté d'un casque empanaché. Les feuillages d'argent mat se détachant sur un fond en argent poli, qui forment un des traits principaux de l'orfèvrerie à cette époque, sont ici du plus charmant effet. Le style ornemental Louis XVI est bien loin d'avoir l'exubérance qui caractérise la période précédente, mais il est encore suffisamment riche, comme on en peut juger par notre soupière.

Vase formé d'une noix de coco avec monture en argent doré.

Ce vase est un travail allemand du XVIe siècle.

Frontispice du recueil des estampes gravées par Mme de Pompadour.

Mme de Pompadour, comme on sait, domina tout le mouvement artistique du XVIIIe siècle; elle en fut l'inspiratrice et la patronne; après la politique, l'art fut sa passion dominante. Ce qu'on sait moins, c'est qu'elle ne se contenta pas d'être la protectrice des arts, mais qu'elle voulut être artiste aussi. Une lettre de son frère, le marquis de Marigny, datée du 4 février 1777, nous apprend qu'elle avait gravé un nombre assez considérable de planches.

« L'œuvre de Mme de Pompadour, dit le marquis dans cette lettre, tel qu'elle l'a donné et tel que je l'ai donné aussi à plusieurs personnes, n'est composé que de cinquante-deux planches; mais, comme elle en a fait plusieurs dessins, j'ai l'honneur de vous en envoier un recueil qui en contient soixante-trois, c'est le seul qui soit ainsy complette. Il y en a en outre trois estampes qu'elle a gravées d'après Boucher et trois autres gravées d'après des tableaux en yvoire. J'ai cru vous faire plaisir d'y joindre les titres qui avaient été écrits à la main pour les cinquante-deux estampes qui composent le recueil tel qu'il a été donné. Je vais faire encaisser ces deux recueils et je vous les envoirai aux carosses de Bourgogne, ainsy que vous me l'indiquez. Je serai fort aise d'apprendre qu'ils vous sont arrivés en bon état. »

Outre ce recueil primitif, Mme de Pompadour grava plus tard quelques autres estampes, qui portent le chiffre total à 71. Il faut croire cependant que ce n'est pas tout, car dans le catalogue de la collection du marquis de Menars, par F. Basan et Ch. Joullain, imprimé chez Prault, imprimeur du roi, en 1781, nous trouvons cette indication :

« Volumes d'estampes. »

« . . . . 539. Suite de soixante-douze estampes gravées par Mme la marquise de Pompadour, d'après les pierres gravées de Guay, graveur du roi, etc. Elle est accompagnée d'une explication manuscrite. »

D'un autre côté, nous trouvons dans le même catalogue les articles suivants :

« Planches gravées. »

« 568. Une suite de soixante-trois planches par Mme la marquise de Pompadour, d'après différentes pierres gravées de Guay, sur les dessins de MM. Boucher, Vien et autres; on y a joint un exemplaire dudit ouvrage, relié en un volume, maroquin rouge.

« 569. Trois autres, d'après les dessins de F. Boucher, représentant des enfants.

« 571. Une presse d'imprimerie en taille-douce, garnie de ses rouleaux, tables et autres ustensiles en bois de chêne et noyer; elle est toute neuve et très bien faite. »



Vase formé d'une noix de coco avec monture en argent doré.
Travail français du XVIe siècle.

Le frère de la marquise n'avait donc que soixante-six des planches de cuivre gravées qui avaient servi à tirer les estampes. Qu'étaient devenues les six autres ? On l'ignore.

L'article 571 est assez curieux, en ce sens qu'il montre que la marquise avait établi chez elle un véritable atelier. Non contente d'installer dans son appartement Guay, avec tous ses ustensiles, elle avait voulu pouvoir faire imprimer ses estampes sous ses yeux.

Elle avait eu également le caprice de faire composer et tirer en sa présence une édition de *Rodogune*, à laquelle elle travailla elle-même. On fit venir à Versailles des ouvriers typographes de l'imprimerie royale. La marquise composa, dit-on, de ses propres mains environ deux cents vers. Elle avait déjà fait imprimer, de même, *le Cantique des Cantiques* et *le Précis de l'Ecclésiaste*, paraphrasés par Voltaire.

Voici des renseignements bien complets et bien précieux, c'est pourquoi nous avons tenu à les donner textuellement.

Quant à la valeur des œuvres de Mme de Pompadour, elle est très diversement appréciée, mais on s'accorde généralement pour croire que ses maîtres y faisaient de nombreuses retouches. Voici comment s'expriment à ce propos MM. de Goncourt dans la remarquable étude qu'ils ont publiée sur la favorite. « Aux côtés de Guay, sur une planche que Boucher lui chauffait, lui vernissait, lui flambait, Mme de Pompadour promenait la pointe de l'aqua-fortiste et découvrait, sous le dessin du crayon d'acier, l'or rouge du cuivre. Car la marquise était une artiste : elle gravait elle-même, ou à peu près. Aimant l'art, elle avait voulu y mettre la main et le pratiquer; et elle avait eu la jolie idée de s'adonner à ce petit art si plein de caprice et d'imprévu, qu'il semble fait pour être le talent d'amateur d'une femme. Malheureusement, l'œuvre gravé de Mme de Pompadour donne une meilleure idée de sa bonne volonté que de son aptitude et de son zèle, que de ses dispositions. Il calomnie son goût sincère et intelligent de l'art : ce n'est point l'eau-forte spirituelle, hardie, fortunée et bénie jusqu'en ses maladresses, l'eau-forte des maîtres grands et petits du XVIIIe siècle. Prenez garde encore de comparer Mme de Pompadour à ses pairs : sa pointe est si loin de la pointe des amateurs du temps... Une planche où elle n'a point eu de collaborateur, les *Buveurs de lait*, qu'elle a copiée péniblement trait pour trait sur une eau-forte de Boucher, trahit son peu d'intelligence du maniement de la pointe, son manque de verve, sa timidité d'écolier à attaquer le cuivre. »

Ce jugement nous paraît un peu sévère et la planche que nous donnons

ici est bien faite pour en démentir les termes. Cette planche, qui ne porte aucune indication d'auteur, est assurément de Mme de Pompadour, car la note de Guay qui l'accompagne est ainsi conçue : « *Frontispice gravé par Mme la marquise de Pompadour, d'après le dessein de M. Boucher.* » Que Mme de Pompadour se soit fait aider, que la planche ait été retouchée par ses collaborateurs, voilà ce que nous ne pouvons savoir, mais telle qu'elle est, nous ne la trouvons point maladroite et je ne sais quel intérêt on pourrait avoir à démontrer que dans l'œuvre de cette femme artiste les défauts seuls lui appartiennent en propre. Elle ne mérite pas, à notre sens, d'être ainsi ravalée et nous estimons qu'il faut lui conserver sa bonne place d'amateur dans cette période de fièvre glyptique où les bourgeois, les grands seigneurs, les dames de la cour, la reine elle-même sacrifiaient à la mode en apprenant à manier la pointe, et où les graveurs amateurs furent plus nombreux que les graveurs de profession

Lettre ornée.

Cette lettre est tirée de l'*Orthographia* de Jean Daniel Preisler, peintre et dessinateur de Dresde, mort à Nuremberg en 1737.

On a de cet artiste des bouquets, des vases, des fleurs détachées, des cartouches, une série de portraits, des détails d'ornementation, de costumes, de meubles, des armoiries, des encadrements et, entre autres, une série de douze pièces représentant de riches lettres ornées que nous ferons passer successivement sous les yeux de nos lecteurs.



FRONTISPICE DU RECUEIL DES ESTAMPES GRAVÉES PAR Mme DE POMPADOUR.

PETITE CHRONIQUE

Formation d'une caisse de retraite des arts industriels des deux sexes. — La chambre syndicale ouvrière des dessinateurs industriels de Paris propose la fondation d'une caisse de retraite pour les artistes industriels des deux sexes : peintres, éventaillistes, décorateurs, sculpteurs, graveurs, lithographes, etc., etc., dont le siège est situé rue d'Aboukir, 74, maison Vailloué, et où toutes les personnes intéressées pourront trouver les renseignements dont elles auraient besoin, les mardi et vendredi de chaque semaine, de 6 à 7 heures du soir, jusqu'au 31 mai.

Une réunion ultérieure aura lieu pour la discussion définitive des statuts.

— Le public est admis à voir de près le nouveau panneau des peintures murales du Panthéon, qui vient d'être découvert et dont les derniers échafaudages viennent d'être enlevés.

Ce panneau est placé à gauche de la chapelle de Sainte-Geneviève. Il représente la suite de la vie de la bergère de Nanterre, et se distingue des autres peintures déjà terminées, en ce que celle-ci est une fresque tandis que les premières sont peintes sur toile.

A ce jour, toutes les peintures à exécuter du côté gauche de l'édifice sont ou terminées ou en cours d'exécution. Il est à prévoir que la décoration de cette partie de l'édifice sera terminée vers la fin de la présente année.

Du côté opposé, un seul des grands panneaux est terminé. Les artistes travaillent, il est vrai, dans leurs ateliers, aux peintures destinées à la décoration du côté de l'édifice, mais la mise en place de ces peintures n'aura

lieu, vraisemblablement, que dans le courant de l'année prochaine. Reste également la mosaïque, qui est le *morceau* capital de cette œuvre artistique.

Cette mosaïque, à laquelle on travaille depuis près de six ans, ne sera pas terminée avant la fin de l'année 1885.

— L'Association des artistes français, organisatrice du Salon, qui était en instance devant le conseil d'État, vient d'être reconnue d'utilité publique.

Le décret a été signé par le président de la République.

Pour éviter toute confusion avec l'Association Taylor, l'Association des artistes, aux termes du décret, s'appellera désormais : *Société des Artistes français.*



Frise composée et gravée par Le Prieur.

— Le jury de l'Exposition nationale aura prochainement terminé



Lettre composée et dessinée par Preisler.

l'examen des notices provisoires qui ont été adressées au commissariat général (palais de l'Industrie, porte 1.)

Avis donc aux artistes qui n'auraient pas encore profité de la prolongation du délai accordé pour l'envoi desdites notices. Dans quelques jours, il sera trop tard, et leurs ouvrages ne pouvant plus être examinés sur simple notice, devront être déposés au palais de l'Industrie, du 10 au 20 juillet.

Les artistes dont les ouvrages auront été admis sur notices en seront informés dans le courant de juin.

Les œuvres non admises sur notice ne seront pas pour cela refusées ; elles pourront, elles aussi, être déposées du 10 au 20 juillet, et seront jugées *de visu*.

Ajoutons que, contrairement à ce qui a été dit, l'Exposition aura lieu au palais de l'Industrie, comme le porte d'ailleurs le règlement qui la concerne, et non au palais du Trocadéro.

Enfin, il est également certain que les œuvres figurant cette année au Salon pourront être soumises au jury pour l'Exposition nationale.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 26 Mai 1883. — N° 17.



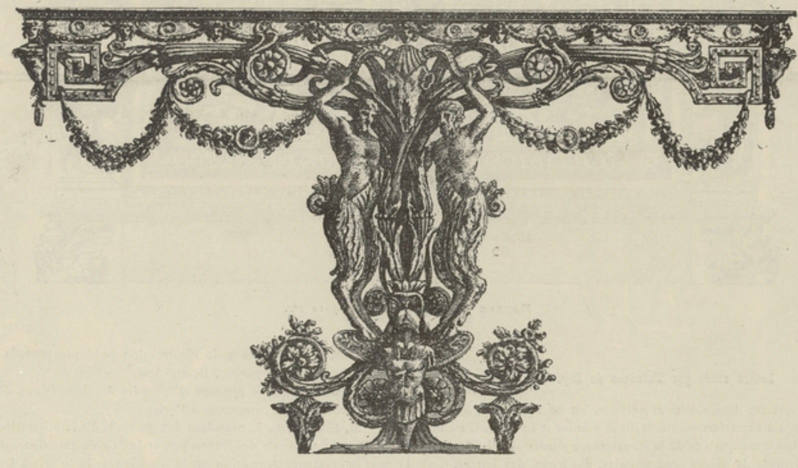
PARIS : 33, avenue de l'Opéra. LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie. NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Console.

Cette console est une composition de Giambattista Piranesi, né à Venise en 1720 et mort à Rouen en 1778. C'est un magnifique modèle de meuble à réaliser. Toutes les richesses de l'art décoratif s'y trouvent réunies et s'y combinent avec une merveilleuse science de la composition. Les guirlandes, les grecques, les volutes, les rinceaux, les trophées, les massacres, les figures, rien n'y manque.

L'œuvre de ce célèbre graveur se compose de vingt-neuf volumes in-folio contenant près de 2,000 pièces. Les tomes XII et XIII, qui sont consacrés aux vases et candélabres antiques, contiennent 102 planches dont les dernières représentent des frises, des chapiteaux, des fragments d'architecture et d'antiquités romaines. Le tome XX, intitulé : Cheminées, contient 69 planches. Toutes les cheminées sont composées dans le genre égyptien, grec et romain. Elles sont du plus haut intérêt, car elles marquent une période de transition qui est près d'aboutir au style Louis XVI. Les



Console.
Fac-similé d'une eau-forte de Piranesi.

tomes VII, VIII et IX renferment également des détails d'ornement. Quant aux autres volumes, ils sont uniquement remplis de vues d'Italie. Le talent de ce maître est d'une puissance extrême et, quand on parcourt son œuvre, on reste stupéfait de sa fécondité et de la variété de ses inventions.

Meuble du temps de François Ier.

La Renaissance n'a rien produit de plus riche ni de plus fier que le demi-meuble dont nous donnons le dessin. Quoique littéralement couvert d'ornements, il n'en paraît pas surchargé, tant l'arrangement en est harmonieux. Le décor des vantaux rappelle certains frontispices de la Renaissance où des imitations de ferrements découpés supportant des enlacements de rubans et d'arabesques servent de cadre aux figures. C'est David tenant la tête de Goliath et Judith celle d'Holopherne. Une cariatide debout entre les deux vantaux symbolise la force. Le mot *fortitudo* est gravé dans un cartouche placé sous ses pieds. Les angles du meuble sont flanqués d'une chimère très pittoresque. Une frise délicate, où parmi les enroulements des rinceaux apparaissent deux figures couchées, dans le style de l'école de Fontainebleau, assigne à l'objet une date à peu

près certaine. C'est, à n'en pas douter, une des belles œuvres françaises du temps de François Ier.

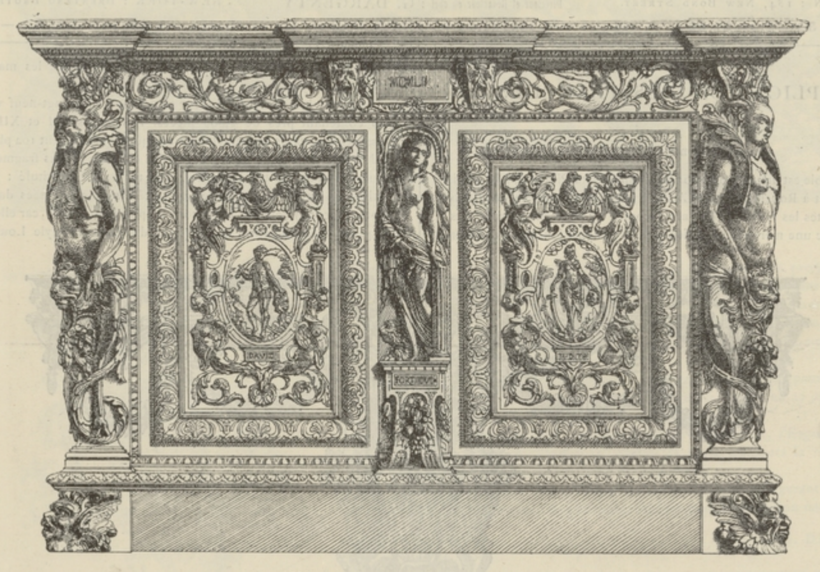
Le Baptême du Christ.

Groupe en marbre d'Andrea Contucci da Sansovino.

L'église Saint-Jean est un des monuments religieux les plus remarquables de l'Italie. Dante ne l'appela jamais que « mon beau Saint-Jean ».

Le soin et l'entretien de cette église furent de tout temps confiés aux *Consuls de l'art des marchands de Calimala*, et les merveilles qu'ils entassèrent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice témoignent hautement de leur zèle à s'acquitter de cette mission.

Or, nous apprend M. Alessandro Franchi, professeur de l'Institut royal des Beaux-Arts de Sienne, le 28 avril 1502, les magistrats précités ayant jugé que les statues de marbre datant de 1460 qui décoraient les merveilleuses portes de Saint-Jean étaient grossières, mal venues, menaçaient ruine et ne pouvaient plus longtemps déshonorer leur basilique, décidèrent qu'Andrea Contucci dal Monte Sansovino, élève d'Antonio del Pollaiuolo, serait chargé de faire deux nouvelles statues de marbre représentant Saint Jean baptisant le Christ, lesdites statues devant être placées au-dessus de la porte qui fait face aux anciens bâtiments de la Miséricorde. Ces statues étaient-elles véritablement aussi affreuses qu'ils le prétendirent et ne s'harmonisaient-elles pas mieux avec la vieille architecture de l'édifice, ce n'est pas le lieu de le rechercher. Quoi qu'il en soit, pour en revenir à nos deux statues, Sansovino traîna son œuvre en longueur, l'abandonna pour exécuter des travaux à la cathédrale de Gênes, si bien qu'après avoir été inutilement mis en demeure, le 31 janvier 1504, de terminer son œuvre et n'ayant pas tenu compte de cette injonction, les deux statues demeurèrent longtemps abandonnées et furent en définitive terminées par le Pérugin Vincenzo Danti. L'ange qu'on remarque sur la gauche de la composition a été ajouté.



Meuble du temps de François Ier.

Lettre ornée par Théodore de Bry.

Cet orfèvre, qui fut dessinateur et graveur, est né à Luttich (Liège) en 1528. Il travailla à Francfort-sur-le-Mein et y mourut en 1598. C'est un des maîtres les plus remarquables de la Renaissance allemande. Il a dessiné une série considérable de pièces ornementales, des frises, des lettres, des encadrement,s des écussons d'armoiries, mais surtout des pièces d'orfèvrerie, manches de couteaux, boucles de ceintures, garnitures d'épées, gaines, clefs, coupes, etc.

PETITE CHRONIQUE

— La commission d'enquête sur la situation des ouvriers et industries d'art, instituée en 1881 par M. Proust, ministre des Beaux-Arts, a repris ses séances au ministère de l'instruction publique, sous la présidence de M. Kæmpfen, directeur des Beaux-Arts.

La commission se propose d'entendre les dépositions d'industriels de province qu'elle a convoqués à Paris.

M. Ed. Maynard, président des conseils d'administration des musées de l'École nationale des Beaux-Arts et de l'École supérieure de Lyon, a fait une intéressante déposition sur la situation de la soierie à Lyon.

Il a indiqué quelles mesures devront être prises pour soutenir la concurrence étrangère.

Des industriels de Bailleul (Nord) ont donné des renseignements sur la fabrication de la dentelle.

L'industrie des tissus de Roubaix a fait connaître l'importance de sa production et les efforts à l'aide desquels elle se maintient au niveau de la fabrication des nations concurrentes.

— Au musée Carnavalet, deux nouvelles salles ont été ouvertes au public.

Dans l'une, située dans les sous-sols, sont exposées des collections de sarcophages et des moulures de sarcophages, remontant les uns et les autres



LE BAPTÊME DU CHRIST.

Groupe en marbre d'Andrea Contucci da Sansovino, gravure de Maurand.

aux IVe, Ve et VIe siècles de l'ère chrétienne. C'est une crypte funéraire fort curieuse.

L'autre salle est consacrée en grande partie à l'iconographie du Palais-Royal. Elle renferme un modèle en relief des galeries, exécuté en 1843 pour le compte de la reine des Français, Marie-Amélie ; une collection d'estampes anciennes retraçant à grands traits, pour ainsi dire, l'histoire du Palais-Royal, depuis le XVIIe siècle jusqu'au temps des fameuses galeries de bois et des jeux de hasard.

Il y a aussi une série de médaillons, par David d'Angers; une collection de médailles, donnée par M. de Liesville, se rapportant à la République de 1848, et des tableaux représentant plusieurs vues de Paris.



FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE H. TOUSSAINT,
d'après un alphabet de Th. de Bry.

— Le Musée de Londres vient de faire l'acquisition d'un tableau de Raphael, représentant *Mars et Apollon*.

Cette toile a été achetée cent mille francs à M. Morris Moore.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 2 Juin 1883. — N° 18.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

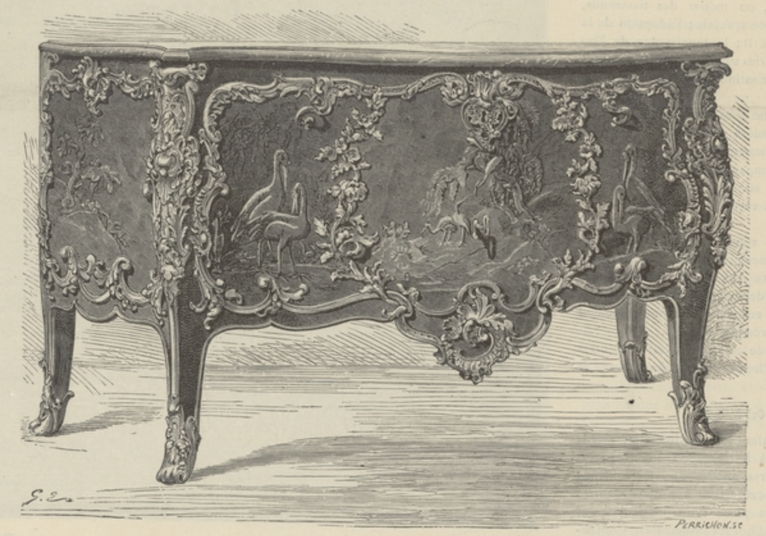
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Commode Louis XV, en vieux laque, garnie de bronzes.

Cet admirable meuble est dû au burin de Caffieri.

C'est au XVIIIe siècle, dit A. Jacquemart, que le bronze appliqué à l'ornementation mobilière prend chez nous une importance capitale; il s'agissait de le faire concourir à la décoration somptueuse des palais et de le mettre souvent en rivalité avec l'orfèvrerie monumentale alors en usage. Est-ce aux mêmes mains que sont dus les spécimens des deux arts? Il est permis de le supposer en les voyant sortir d'un centre unique : la réunion au Louvre, puis aux Gobelins, de tous les artistes chargés de la confection du mobilier royal, la surintendance des travaux donnés à un même artiste devaient avoir pour effet d'amener une harmonie d'ensemble en rendant



Commode Louis XV, en vieux laque, garnie de bronzes.

toutes les individualités solidaires d'une pensée unique. Cette impulsion s'est fait sentir jusqu'à la Révolution.

L'époque à laquelle appartient notre commode est une époque de transformation absolue. Au meuble de Boulle à formes lourdes et rigides va succéder le meuble rocaille à forme contournée; aux incrustations de cuivre mélangées à l'écaille, vont succéder les applications de métal finement ciselé par des mains merveilleusement habiles. Au nombre des artistes qui apparurent alors, il faut placer Philippe Caffieri, le ciseleur de notre commode. Issu d'une famille de sculpteurs renommés, sculpteur lui-même, dit M. René Ménard, il imprima à ses ouvrages un cachet de bon goût et de remarquable élégance. Pour éviter que ses travaux fussent confondus avec la masse des imitations qu'on cherchait à en faire, Caffieri les poinçonnait d'un *C* couronné qu'il appliquait jusque sur les objets formant sa collection. Caffieri eut un rival, Crescent, dont les bronzes sont aussi fort remarquables et qui fut le maître de Gouthière.

Tapisserie bruxelloise du XVIe siècle, d'après le Primatice.

Nous comptons faire passer sous les yeux de nos lecteurs une magnifique série de tapisseries anciennes, échantillons parfaits des productions variées de tous les grands centres de fabrication. Ces objets d'art, qui formaient autrefois la garniture obligée de toutes les salles d'apparat, sont tombés pendant un certain temps dans le plus complet oubli. Aujourd'hui qu'on s'en dispute la possession à coups de billets de banque et où la moindre verdure bien conservée se couvre d'or, il est bon que les abonnés de *l'Art ornemental* soient mis à même d'apprécier la richesse de ces tentures et de les comparer entre elles.

Bruxelles est une des villes où la fabrication des tapisseries de haute lisse s'est exercée le plus longtemps et avec le plus d'activité. C'est une chose qu'on ignore assez généralement. Jacquemart cependant dit, dans son *Histoire du mobilier* : « Nous avons hâte d'aborder l'histoire de Bruxelles, ce centre important vers lequel doivent converger toutes les admirations accordées à ce qu'on appelle les tapisseries des Flandres. D'autre part MM. Alphonse Wauters et Henne ont mentionné l'existence d'une corporation des tapissiers à Bruxelles dès 1340, leur séparation du grand métier, ou métier des tisserands, et leur organisation spéciale ; l'adoption de la marque aux deux B ; la renaissance de l'industrie des tapisseries sous les archiducs Albert et Isabelle, et sa continuation jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

La gravure que nous donnons aujourd'hui reproduit la première des cinq pièces dont se compose *l'Histoire de Vulcain*. Chacune d'elles est accompagnée de deux strophes latines inscrites sur des cartouches placés dans les bordures verticales et entourés d'arabesques.

Les bordures supérieures et inférieures se composent de rinceaux au milieu desquels se jouent des enfants. Aux angles sont placés des médaillons avec des portraits en camaïeu. Le tissu est presque entièrement formé de soie et d'or, mélangé à très peu de laine.

La première de ces pièces, celle que nous donnons aujourd'hui, représente *les Amours de Mars et Vénus*.

Cul-de-lampe.

Ennemond-Alexandre Petitot était architecte. Il naquit à Paris vers 1730 et mourut dans les premières années du siècle. Nous reviendrons sur cet artiste à propos d'autres compositions. La place nous manque pour énumérer aujourd'hui les principales. Contentons-nous de dire aussi à propos de Benigno Bossi, qui fut le collaborateur assidu de Petitot et grava la majeure partie de ses dessins, qu'il vécut entre 1755 et 1789.

PETITE CHRONIQUE

— On frappe en ce moment, à la Monnaie, une médaille commémorative du passage de Vénus, que l'Académie des sciences offrira à tous les membres ayant fait partie des différentes missions.

Cette œuvre d'art est due au burin de M. Alphée Dubois. Sur l'une des faces est représentée la Science, au premier plan à droite. Elle contemple le ciel. Au second plan, en perspective, sur le côté gauche, est Vénus qui vole dans l'espace, et se dispose à passer devant Apollon, radieux, qui est debout sur un char traîné par quatre vigoureux coursiers.



TAPISSERIE BRUXELLOI[…]ÈCLE, D'APRÈS LE PRIMATICE.

On lit sur le bord supérieur de cette médaille l'inscription suivante :

QUO. DISTENT. SPATIO. SIDERA. JUNCTA. DOCENT.

Sur le revers sont gravés en relief les noms des observateurs et le millésime.

— Il est question de restaurer la tour dite de Clovis, attenante au lycée Henri VI.

Fort bien construite et bien conservée à l'intérieur, sa surface extérieure, bâtie en matériaux trop faciles à se décomposer, exige de promptes réparations. Un grand nombre de pierres s'en détachent journellement et sont une menace pour la sécurité des élèves du lycée.

La tour de Clovis est un reste de l'église Sainte-Geneviève, bâtie au XIIe siècle, et qui fut démolie de 1801 à 1807, pour donner passage à la rue Clovis, donnant accès au lycée Henri IV.

Romane à sa base, et percée de baies en plein-cintre, elle passe ensuite à l'ogive, et ses deux étages supérieurs appartiennent, l'un au XIVe siècle, l'autre au XVe.

La tourelle de l'escalier à l'angle nord-est communique avec chacun de ces étages par un élégant balcon, bordé d'une rampe à jour.

La balustrade et les quatre clochetons du couronnement sont du style flamboyant.

L'étage supérieur et la flèche qui le surmontait autrefois furent reconstruits à la fin du XVe siècle, après un violent incendie.

— Par décision du premier congrès corporatif de Lille, en 1882, les chambres syndicales ouvrières de la métallurgie de France qui désirent prendre part au deuxième congrès ouvrier de leur profession, qui doit avoir lieu vers le mois de juillet à Paris, doivent adresser leur adhésion, communications ou renseignements au comité central de l'Union métallurgique de France, rue de la Vieille-Comédie, 25, à Lille, ou au secrétaire de la commission de propagande, boulevard Voltaire, 292, à Paris.

— On répare en ce moment l'église de Plassac. En faisant les fondations des contreforts qui soutiennent la voûte, on a découvert, à environ deux mètres de profondeur, les traces d'une magnifique mosaïque romaine. On suppose, d'après la courbe du cintre, qu'elle peut avoir huit mètres de diamètre. Un morceau de cette mosaïque a été déposé à la sous-préfecture, et les travaux ont été suspendus jusqu'à nouvel ordre, afin qu'on puisse apprécier l'importance de cette découverte.

— Le 28 mai, a eu lieu à Berlin l'inauguration des statues des deux frères Alexandre et Wilhelm de Humboldt, devant la façade de l'Université.

— Une intéressante trouvaille vient d'être faite dans une maison en restauration, située quai du Miroir, à Bruges. Elle consiste en une certaine quantité de monnaies ou jetons des XVe et XVIe siècles. Parmi ces derniers, on remarque deux splendides et rarissimes spécimens datant du règne de Maximilien (1489) et de celui de Philippe le Beau (1502). Ces pièces étaient de celles qui furent distribuées au peuple lors du mariage du père de Charles-Quint avec l'infante d'Espagne, Jeanne, dite la Folle.

— Une trouvaille fort intéressante a été faite, il y a quelque temps, dans un tumulus des environs de Lentigny. On y a découvert un bracelet de l'or le plus pur, du poids de 12 grammes, d'un diamètre de 55 millimètres. C'est un tube de forme octogonale dont chaque face est ornée de dessins géométriques consistant en bâtons rompus, avec de petits points dans chaque intervalle. Ce dessin alterne avec un autre qui se compose d'une série de petits cercles probablement faits au poinçon et que l'on pourrait comparer aux besans qui ornent certains membres d'architecture.

Ce genre de travail, ainsi que la pureté de la matière, donne la certitude à peu près complète que cet objet est d'origine étrusque. Il a, en effet, de grandes analogies avec la couronne en or fin qui se trouve à notre musée et qui provient des fouilles de Chatonnaye.

Quant au bracelet, il se trouve actuellement en possession de M. Wesseinbach, bijoutier, à Fribourg. Il avait été longtemps la propriété d'une bonne femme qui l'avait conservé chez elle sans en connaître la valeur.

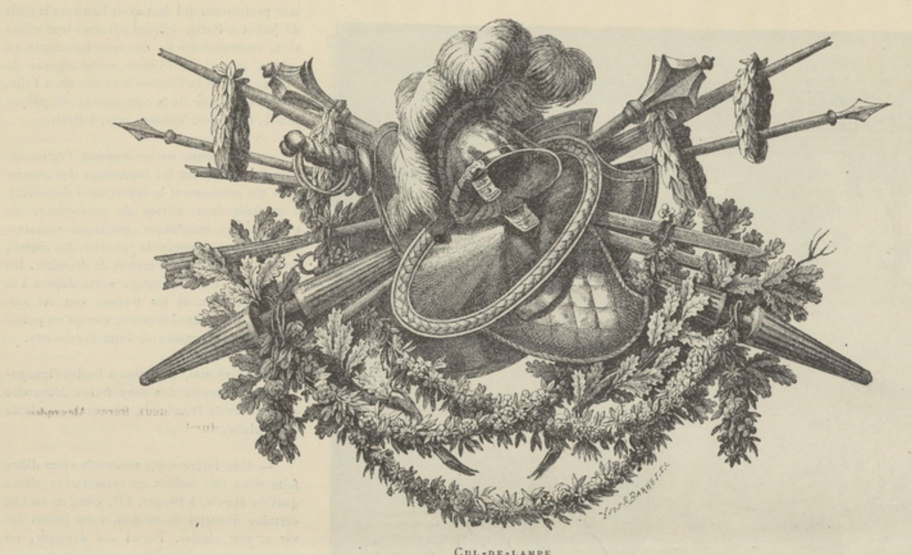
— La Société philanthropique nous prie d'annoncer qu'en présence du succès obtenu par l'Exposition des Portraits du siècle à l'École des Beaux-Arts et de l'affluence croissante des visiteurs, la clôture de cette

Exposition, qui devait avoir lieu le 30 mai, sera retardée de quelques jours.

— Le dernier délai est expiré pour l'envoi à l'École des Beaux-Arts des esquisses destinées au concours institué par la manufacture nationale de Beauvais. L'exposition publique et gratuite aura lieu à la salle Melpomène à une époque qui n'est pas encore fixée.

Le sujet du concours de 1883 est le modèle du siège, du dossier et des manchettes d'un fauteuil, style Louis XVI, de deux mètres de long.

Douze artistes ont pris part à ce concours qui comporte deux épreuves.



Cul-de-lampe

composé par le chevalier E. A. Petitot et gravé par Bossi.

Les concurrents admis à la seconde épreuve recevront une prime de 500 francs.

Le lauréat du concours définitif touchera une somme de 2,000 francs.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 9 Juin 1883. — N° 19.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



Marteau de porte du XVIe siècle, en bronze.

EXPLICATION DES PLANCHES

Marteau de porte.

Ce magnifique marteau de porte, véritable œuvre d'art, est un travail italien du XVIe siècle. Il représente Neptune debout, armé de son trident et apaisant du geste deux chevaux marins qui se roulent à ses pieds dans les flots. Il fait partie de la collection de M. le comte Aldo Annoni.

Les plus beaux marteaux de porte ou *heurtoirs* sont ceux qui ont été exécutés par les ouvriers italiens du XVe et du XVIe siècle. Ils étaient en bronze, en fer forgé ou en cuivre.

Les *heurtoirs* constituaient un des principaux éléments décoratifs des portes d'une belle demeure ou d'un monument public. Il y en avait de toutes les formes et de tous les styles. Les sujets religieux et mythologiques, les personnages de fantaisie pure, les chimères, les grotesques, les animaux fantastiques, tout a été employé dans la composition des *heurtoirs*.

Console composée par F. de Cuvilliès.

Notre console a été composée par François Cuvilliès, architecte ornemaniste.

François Cuvilliès, né à Soissons en 1698, est mort en 1768.

Un de ses oncles, dit M. Ph. Burty, entrepreneur de bâtisse à Paris, l'amena dans la capitale en 1714 et le présenta à l'architecte du roi, Robert de Cotte. Celui-ci l'admit au nombre de ses élèves, le prit en particulière amitié et, en 1725, le fit nommer sous-architecte près la cour de Bavière. On sait que Robert de Cotte, beau-frère et successeur de Mansard, fut un architecte d'un esprit vif, qui rompit avec les lourdeurs du style Louis XIV, créa, dans l'ornementation extérieure des édifices, des détails élégants et frais, et fit une révolution totale dans la distribution des intérieurs.

Notre artiste était un homme d'imagination. L'Électeur de Bavière, depuis l'empereur Charles VIII, lui fit esquisser de nombreux projets d'architecture dans ce style rococo qui devint en Allemagne la charge du goût français. En 1729, on lui assignait, outre les émoluments de sa place qui étaient de 600 florins, un logement dans le palais du duc Maximilien, à



Modèle de console composé par F. de Cuvilliès.

Maxebourg. En 1738, on lui confia le titre de gentilhomme de bouche et de premier architecte de S. A. S. E.

A partir de cette époque, notre gentilhomme de bouche signa François de Cuvilliès. Mais son crayon ne chôma pas. Sa première publication, composée de cahiers de six feuillets numérotés, est datée de 1738. Quelques-uns de ces cahiers, justement recherchés par les ornemanistes modernes, et fort rares, ont été gravés par Jungwierth ; mais la majorité en est due au burin d'un élève et ami du maître, l'architecte et graveur Charles-Albert de Lespilliez. Elle parut à Munich sans nom d'éditeur. En 1745, Cuvilliès, qui venait de recevoir le double titre de conseiller et d'architecte de l'empereur d'Allemagne, fit paraître sa seconde publication à Munich et à Paris, chez Poilly. On le retrouve plus tard produisant un compte pour les travaux des bâtiments d'Ameliembourg à Nymphembourg ; un autre compte de jardins et de grottes qui existent encore à la résidence royale de Munich ; et encore le compte de l'Antiquarium où se trouve une amusante fontaine tout en coquillages. De 1747 à 1756, il fournit tous les plans des bâtiments de la Cour et ceux, notamment, de l'Opéra. L'architecte Gundlesreimer étant mort en 1763, Cuvilliès hérita du défunt la charge de directeur de tous les bâtiments de la couronne, qu'il conserva jusqu'à sa mort.

Les suites publiées à partir de 1745 par Cuvilliès chez Poilly, rue Saint-Jacques, à l'*Image Saint-Benoît*, se composent de 107 pièces. On y trouve des morceaux à divers usages, des ruines de palais, des cartouches, des panneaux, des tables, des commodes, des consoles, des girandoles, des torchères, des bordures de glace, des fontaines destinées à la décoration des places publiques, des portes cochères, des lambris, des parties de plafonds en voussures.

La Bibliothèque de Paris possède dans deux volumes, intitulés Cuvilliès père H a. 28 b. et H a. 28 c., une série considérable de suites qui contiennent des dessins de lambris, des pieds de table, de riches consoles ; un livre de serrurerie, grilles, potences, portes d'entrée de chœurs, portes de jardin, rampes d'escaliers, serrures, targettes ; des cartouches, des cadres, des bordures, des plafonds, des titres ornés, des épitaphes, des frontons, des projets de maisons de campagne.

Ces livres, comme on voit, fourmillent de renseignements et sont fort utiles à consulter.

Quoique le goût de F. de Cuvilliès se soit un peu altéré par suite de son séjour prolongé en Allemagne, néanmoins, c'est bien le goût français qui domine dans toutes ses compositions, qu'on peut hardiment présenter comme des modèles et comme des types du genre rocaille arrivé à son apogée.

La console et les panneaux décoratifs que nous reproduisons en font foi.



PANNEAUX DÉCORATIFS.

Composés par F. DE CUVILLIÈS et gravés par C. A. DE LESPILLIEZ.

Dans un de nos prochains numéros, nous ferons passer sous les yeux de nos lecteurs quelques nouveaux spécimens choisis du talent de F. Cuvilliès et nous les accompagnerons de notes sur F. Cuvilliès, son fils, qui fut aussi son collaborateur.

Panneaux décoratifs composés par F. de Cuvilliès.

Lettre tirée de l'un des « Corali » de la sacristie du dôme de Sienne.

Dessin de Niccola Sanesi.

PETITE CHRONIQUE

— L'*Apollon et Marsyas* de Raphael, récemment acheté pour le Musée du Louvre, vient d'être placé dans le salon carré où de nombreux amateurs viennent l'admirer depuis quelques jours. Peint sur bois de peuplier, ce tableau est de petite dimension. Il doit dater de 1505, époque à laquelle l'influence du Pérugin dominait dans la manière du peintre d'Urbin, sous l'influence d'études personnelles. La *Madonna del Giardino*, de la galerie du Belvédère, appartient à la même période. L'*Apollon et Marsyas* a été exposé à Paris pendant plusieurs mois en 1861. Il souleva de vives contestations, mais son authenticité paraît démontrée aujourd'hui. Le dernier propriétaire, qui vient de le vendre au Louvre, a voulu qu'il appartînt à notre musée national.

— Les envois de Rome sont partis à destination de Paris, où ils seront exposés dans la seconde quinzaine de juin à l'École des Beaux-Arts.

— La collection des aquarelles représentant les costumes de l'armée française aux diverses époques, léguée à l'État par M. le conseiller Dubois de l'Estang, va être placée à l'École des Beaux-Arts, dans une salle portant le nom du généreux donateur.

— Le concours ouvert au Cercle de la librairie, boulevard Saint-Germain, pour élever à Annonay un monument aux frères Montgolfier, a été jugé; c'est le projet de M. Henri Cordier qui a été primé.

Le jury était composé de MM. Guillaume, Dubois, Mercié, Thomas, et de quelques membres du comité d'Annonay.

L'esquisse de M. Henri Cordier représente les frères Montgolfier faisant l'expérience du premier aérostat.

L'un est à genoux, tenant le faisceau de paille qui doit gonfler le ballon; l'autre, le frère aîné, l'inventeur, se tient debout, dirigeant l'expérience.

Le groupe surmonte un piédestal orné de deux figures allégoriques : l'*Indépendance* et la *Vérité*, l'une tenant une palme, l'autre une couronne qu'elle dépose aux pieds des célèbres inventeurs.

Les figures auront 2m,50, et la hauteur totale du monument sera de 7 mètres.

L'artiste recevra 50,000 francs pour exécuter son œuvre.

Elle sera dressée sur la place des Cordeliers, à Annonay, lieu natal des frères Montgolfier.

A la fin de juillet, une grande fête aura lieu dans cette ville, où figurera, grandeur d'exécution, le fac-similé du groupe de M. Henri Cordier.

Des expériences, telles que les ont faites les frères Montgolfier, seront recommencées à cette occasion.

— La commission de la manufacture nationale de Beauvais vient de rendre le jugement de la première épreuve du concours dit : *Prix de Beauvais*, qui consiste en un modèle du siège, du dossier et des manchettes d'un canapé style Louis XVI.

Trente-cinq concurrents ont participé à ce concours, dont l'exposition a eu lieu dans la salle Melpomène, à l'École des Beaux-Arts.

Les deux projets choisis pour la seconde épreuve portent les numéros 2 et 26.

Le numéro 2, sur fond jaune or, avec bordure bleue, ornements et guirlandes de fleurs, offre des qualités très sérieuses. Au centre du dossier, dans un petit médaillon, est un amour. Le milieu du siège est orné d'un grand médaillon de forme ovale. Une femme est étendue sur l'herbe, près d'un terme, écoutant un petit amour qui joue de la musette. Ce projet porte pour devise un double B sur l'écusson.

Le numéro 26, sur fond blanc terne, a une bordure de couleur bistre. Le dossier est orné d'attributs, de guirlandes de fleurs et d'oiseaux. Au centre est un terme avec figure de Pan : le siège est décoré de vases de fleurs, guirlandes et oiseaux. Cette esquisse porte pour devise : « Trianon. » Chacun des deux concurrents qui viennent d'être choisis pour la seconde épreuve, recevra la somme de 500 francs. Le prix à décerner après jugement définitif sera d'une valeur de 2,000 francs.

G. Dargenty.



La Confession.

Lettre tirée d'un des *Corali* de la sacristie du dôme de Sienne.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 16 Juin 1883. — N° 20.



L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

Plateau en majolique, du milieu du xve siècle. (Fabrique d'Urbino.)

EXPLICATION DES PLANCHES

Plateau en majolique, du milieu du XVe siècle.

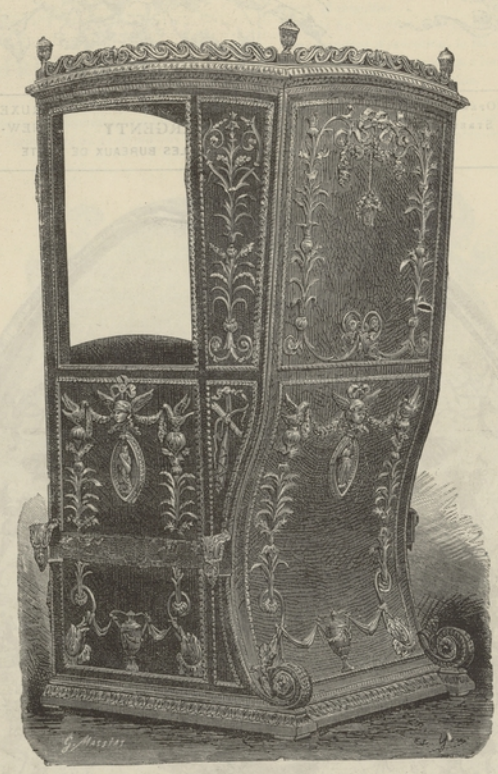
Nous avons parlé, avec quelques détails, des majoliques d'Urbino dans nos numéros 12 et 14. Les admirables produits de ce centre céramique mériteraient tous qu'on en fît une étude particulière. Mais ce journal ne comporte pas d'aussi longs développements.

Rappelons seulement que Guido Fontana et Orazio, son fils, qui collabora avec son père, furent les deux artistes les plus remarquables de ceux qui comptent dans l'histoire d'Urbino.

Le plat que nous donnons est évidemment sorti de leurs ateliers. Les décors grotesques unis aux monstres et aux chimères sont, en effet, tout particuliers à la fabrication des Fontana.

Quelques-uns de ces plats ne sont couverts que de ce genre d'ornements, toujours agencés avec un art parfait; d'autres, et c'est le cas de notre majolique, portent en réserve des médaillons qui sont de petits tableaux de figures.

On peut voir au musée du Louvre deux grands plats qui sont deux spécimens très remarquables de ce genre d'ornementation : l'un représente *Joseph reconnu par ses frères*, l'autre *Joseph porté en triomphe*. Ils sont tous les deux ornés, comme le nôtre, de médaillons entourés de monstres et de chimères.



CHAISE A PORTEURS
en cuir avec ornements en bois sculpté. (XVIIIe siècle.

Chaise à porteurs.

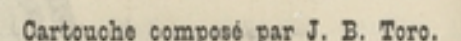
La chaise à porteurs est, comme on sait, une espèce d'intermédiaire entre le fauteuil et la voiture. C'est un meuble qui remonte à la plus haute antiquité. Il était d'un usage vulgaire chez les Grecs et chez les Romains. La *sella portatoria* devait être construite, à peu de chose près, comme notre chaise à porteurs. Nous n'avons aucune figure de ce véhicule, mais Suétone nous en a laissé plusieurs descriptions. Nous savons que celui qui l'occupait était assis et non couché comme dans la *lectica*. Cette chaise était ordinairement couverte et servait plus particulièrement aux femmes, ce qui lui faisait donner, parfois, le nom de *sella muliebris*. Indépendamment des chaises portées par deux hommes, il y avait, dans l'antiquité, des chaises organisées pour être portées par deux ânes ou deux chevaux. Le musée de Cluny possède deux belles chaises à porteurs Louis XV et Louis XVI, en bois sculpté et doré avec panneaux peints. Celle que nous reproduisons date du XVIIIe siècle; elle est en cuir avec ornements en bois sculpté. Ce beau meuble fait partie de la collection du marquis Gian Giacomo Trivulzio.

Éventail italien.

L'éventail est une sorte d'écran portatif avec lequel on s'évente; il est en papier ou en étoffe, en bois, en nacre, en ivoire ou en toute autre espèce de matière. Il est des éventails plissés ou à lamelles complètes qui se replient sur eux-mêmes; il en est d'autres qui sont en forme d'écran. On distingue par la décoration plusieurs sortes d'éventails. La décoration des uns est dite *ornement par confusion*, d'autres portent des *ornements par rayonnement*. Une troisième espèce, enfin, comporte une décoration générale qui embrasse la totalité de la surface de l'objet. L'éventail que nous reproduisons, qui est un véritable bijou du XVIIIe siècle, appartient à ce dernier genre. Il fait partie de la collection de Mme Victoria Brambilla Manzoni.

On sait que les plus grands artistes ont peint des éventails et n'ont pas cru déroger en appliquant leur talent à l'ornementation de ce petit meuble féminin. Vers le milieu du XVIIIe siècle, on comptait à Paris cent cinquante maîtres éventaillistes.

Dans le *Journal du citoyen*, on trouve les prix que les éventails valaient à Paris, achetés à la douzaine. Voici quelques-uns de ces prix : « Les éventails en bois de palissandre, de 6 à 18 livres; les éventails en bois demi-yvoire, c'est-à-dire les maistres brins en yvoire et la gorge en os, de 24 à 72 livres; les éventails boys d'yvoire, de 48 à 60 livres. » On sent bien qu'il ne s'agit pas ici d'éventails aussi beaux que celui que nous reproduisons. Ces éventails, véritables objets d'art, valaient de 400 à 500 fr., et même au delà, suivant la richesse de la monture et surtout la réputation de l'artiste qui les avait peints.



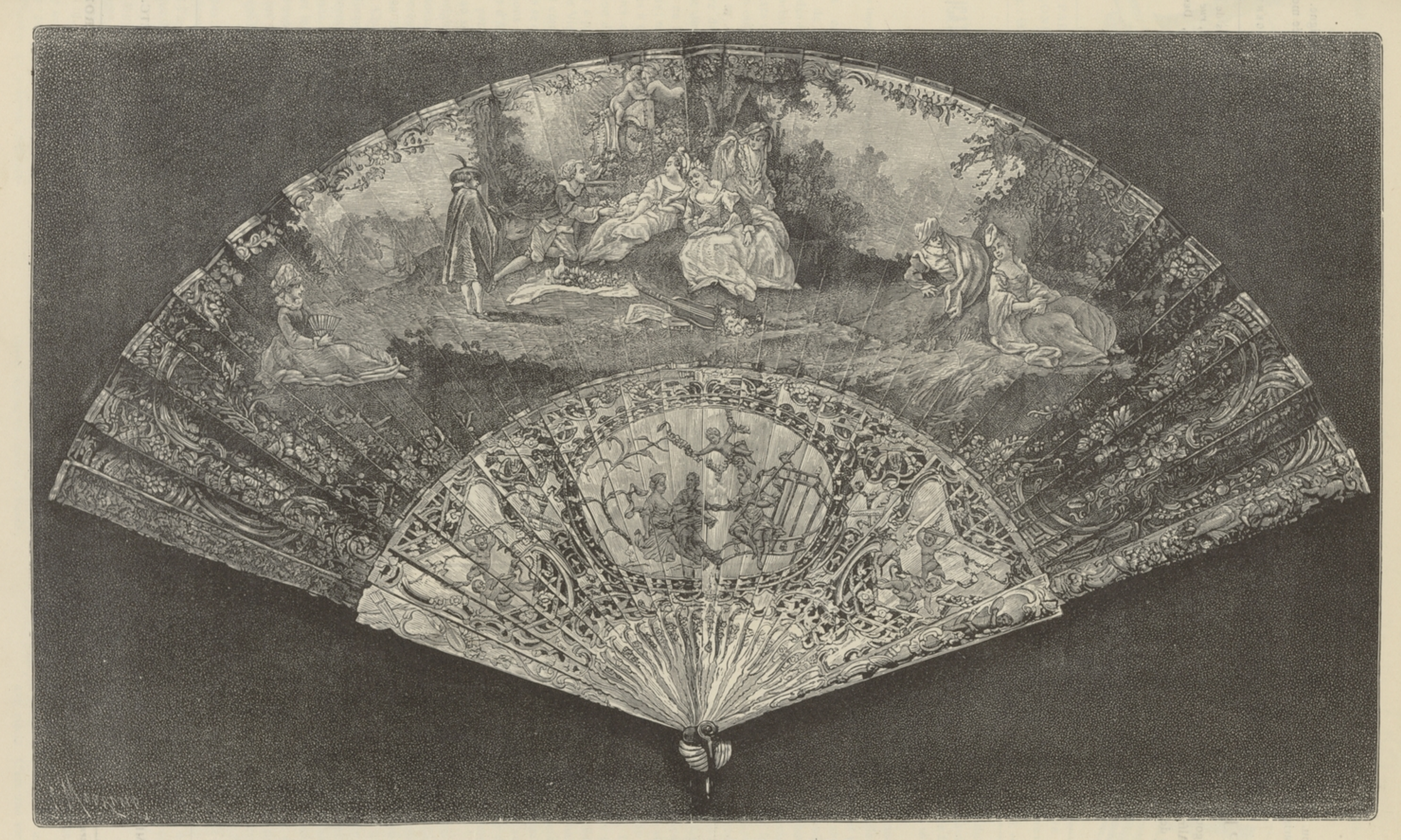
Cartouche composé par J. B. Toro.

Ce magnifique cartouche, l'une des innombrables pièces de même nature dues au crayon de ce fécond dessinateur, a été gravé par C. Cochin.

Le nom de Cochin est celui d'une nombreuse famille de graveurs dont les principaux sont Nicolas Cochin, né à Troyes en 1619, et Charles-Nicolas Cochin, qui naquit à Paris en 1688 et y mourut en 1754.

La Bibliothèque de Paris contient un certain nombre de pièces très remarquables du premier, Nicolas Cochin l'ancien. Ce sont, entre autres, deux almanachs pour les années 1650 et 1657, un autre almanach pour 1652; une *Histoire de Tobie*, où on voit un lit et une cheminée de l'époque; deux beaux motifs d'écran : le premier représente *le Passage de la mer Rouge*, et le second *la Défaite de l'armée de Sennacherib;* un autre écran du même genre représente *le Triomphe de David*. Nous y trouvons aussi une suite de vingt petits encadrements rectangulaires renfermant des cartouches de différentes formes avec sujets et paysages au milieu. Enfin une scène de danse.

Le graveur du cartouche de Toro que nous reproduisons est Charles-Nicolas Cochin qui, indépendamment d'une quantité considérable de pièces ornementales, grava *Rébecca* et la *Rencontre de Jacob et d'Esaü*, d'après Lemoine; *Jacob et Laban*, d'après Rectout; les peintures du dôme des Invalides et divers sujets de Coypel, de Lafosse, de Jouvenet, de Parrocel, etc. Charles-Nicolas Cochin eut un fils qui fut élève de Rectout, devint garde des dessins du cabinet de Louis XV et membre de l'Académie de peinture. Son œuvre se compose de 1,500 pièces au moins. On y remarque *la Mort d'Hippolyte*, d'après Detroy, *Seize ports de France*, *les Batailles de la Chine*. Il enrichit de vignettes une foule d'éditions de luxe, donna l'esquisse du tombeau du maréchal de Saxe, exécuté par Pigalle, et de celui du Dauphin,



EVENTAIL ITALIEN DU XVIIIe SIÈCLE.

par Coustou. Il publia également divers ouvrages sur les arts. Celui-là naquit à Paris, en 1715, et y mourut en 1790.

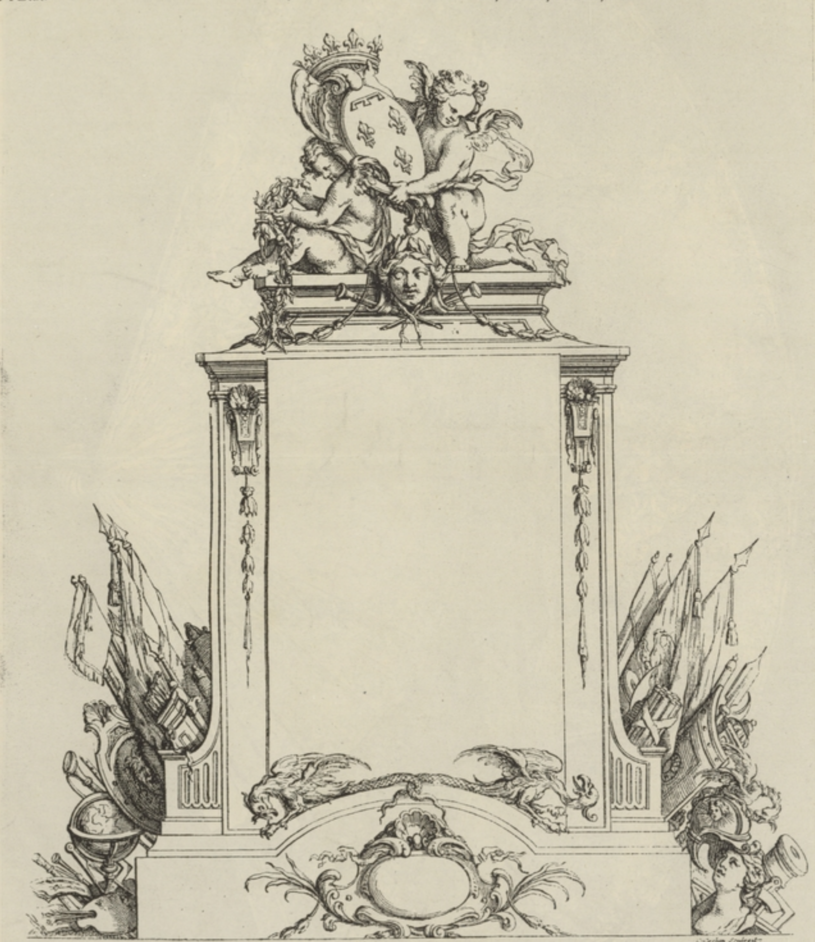
PETITE CHRONIQUE

— Le gouvernement belge vient d'envoyer au musée de Bruxelles le tableau d'Alfred Stevens que l'éminent artiste vient de terminer sur la commande de l'État.

Ce tableau, *la Veuve et ses enfants*, est une œuvre hors ligne.

Depuis que la toile de l'artiste aimé a été placée au Musée moderne, il y a foule chaque jour pour l'admirer.

G. Dargenty.



Cartouche composé par J. B. Toro et gravé par C. Cochin.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 23 Juin 1883. — N° 21.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



Chanfrein.
(Musée impérial des armures de Vienne)

EXPLICATION DES PLANCHES

Chanfrein.

(Musée impérial des armures de Vienne.)

Les collections impériales et royales de Vienne, le Trésor et le Musée des armures, sont au premier rang parmi les plus belles et les plus précieuses qu'il y ait au monde. Elles sont, en outre, suprêmement intéressantes au double point de vue de l'histoire de l'art et de l'histoire proprement dite.

On ne les visitait pas facilement autrefois ; mais elles sont maintenant ouvertes à tout venant.

Voici quelle est l'histoire de la formation de ces collections.

Il y a plus de deux siècles que le Burg de Vienne est affecté aux objets dont se compose ce Trésor, dont les origines se confondent avec celles des collections de Vienne, de Gratz, du château d'Ambras et de Bruxelles.

La partie la plus ancienne remonte au xve siècle, mais quelle que soit l'origine des premières collections, toutes échurent, par héritage, à l'empereur Ferdinand Ier.

A sa mort (1564), ses deux fils cadets, Charles, archiduc de Styrie, et Ferdinand, archiduc du Tyrol, se partagèrent les joyaux, perles et pierres précieuses. Le fils aîné, Maximilien, outre les insignes royaux et joyaux de la couronne, obtint les coffrets et toutes les vieilles monnaies et antiquités qui forment la base du cabinet actuel.

A ces richesses, déjà considérables, vinrent se joindre la riche collection de l'archiduc de Styrie, celle de l'archiduc du Tyrol et celle du château d'Ambras, qui, par les soins de l'empereur Mathias, finirent par être définitivement réunies à Vienne dès son avènement, c'est-à-dire en 1612.

Le Trésor impérial prit pour règle de ne pas se dessaisir des objets dont se composaient les collections. Marie-Thérèse en ordonna le classement, et vers le milieu du xviiie siècle, par suite des échanges qui s'opérèrent, des éliminations qui se firent intelligemment, un véritable musée se constitue définitivement.

Le chanfrein que nous reproduisons est une des belles pièces du musée de Vienne. C'est un travail de la première moitié du xvie siècle.

On sait que le chanfrein est une pièce de l'armure du cheval, qui s'appliquait sur le devant de la tête. C'était une plaque d'acier, de fer, de cuivre ou de cuir bouilli, percée de trous pour les yeux. Il existait des chanfreins aveugles destinés à protéger la tête des chevaux dans les joutes. Les œillères de ceux-là étaient closes afin que le cheval, privé de vue, ne pût se dérober au moment du choc. Bien souvent, dit M. Bosc, les armes du cavalier étaient gravées sur le chanfrein. Le musée d'artillerie de Paris possède plusieurs chanfreins aux armes de leurs possesseurs. L'un, entre autres, est aux armes d'un prince de Bavière, un autre aux armes de Ferdinand II, empereur d'Allemagne ; il est, comme on le voit, contemporain du nôtre.

Souvent les chanfreins portaient à leur centre une ou plusieurs longues pointes disposées comme des dents de scie ; quand le chanfrein n'avait qu'une pointe, c'était un long dard dirigé contre le cheval de l'adversaire. La partie qui garantissait les naseaux du cheval se nommait *nasal* ou mouflard. Parfois les chanfreins étaient richement décorés d'or et de pierreries : ainsi Monstrelet nous apprend que le chanfrein du cheval que montait le comte de Saint-Pol, au siège d'Harfleur, en 1449, était estimé trente mille écus. Le chanfrein que portait le comte de Foix, lors de son entrée à Bayonne, place reconquise par Charles VII, était estimé 150,000 *escus d'or* : il était en acier et garni de pierreries.

Compotier en majolique italienne.

Ce compotier est un travail du xvie siècle. C'est une sorte de vasque

ovale soutenue par un piédouche écrasé, ornementé en relief. Il est d'une forme pleine, très pompeuse et très originale. Le décor de grotesques et de mascarons le rend particulièrement intéressant. Ce compotier appartient encore à la belle époque de l'art de la majolique italienne. Cette époque ne se prolonge pas au delà de la fin du xvi[e] siècle. A ce moment les fabriques disparaissent pour la plupart, et celles qui subsistent ne produisent que des objets très inférieurs. On est étonné même de n'y plus rencontrer la trace des procédés dont on avait su tirer de si magnifiques effets. Notre compotier se rapproche beaucoup d'un vase très connu qui fait partie de la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild. De quelle usine est sorti ce compotier, voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer d'une façon certaine.

On a coutume, comme le fait remarquer M. Jacquemart, de rattacher à Urbino toutes les peintures du style de cette fabrique signées de marques inconnues. C'est une mauvaise méthode, car il est démontré qu'au moment de la grande prospérité des majoliques, tous les peintres puisaient aux mêmes sources, obéissaient au même goût et possédaient les mêmes secrets. Ce qu'on peut remarquer, cependant, c'est que la fabrique d'Urbino produisit un grand nombre de pièces à grotesques sur fond blanc, ce qui est précisément le décor de notre compotier.

Disons, en terminant, avec M. Jacquemart, que par une remarquable exception la fabrique d'Urbino, au milieu de la décadence générale, s'est maintenue jusqu'à la fin du premier tiers du xvii[e] siècle : on pourrait même dire qu'elle n'a jamais interrompu ses travaux, puisque plus tard on la voit imiter la poterie orientale et renouveler son style pour le mettre en harmonie avec le goût du jour. Les ouvrages de la famille Patanazzi sont le dernier souffle de la puissante inspiration du xvi[e] siècle. Le premier membre de cette famille a signé, en toutes lettres, un plat cité par Passeri



Compotier a décor de grotesques et de mascarons en relief.

(Majolique italienne du xvi[e] siècle.)

et qui est conservé au musée de South-Kensington. La famille Patanazzi avait sa fabrique à elle, mais à partir de 1620 on n'en trouve plus trace.

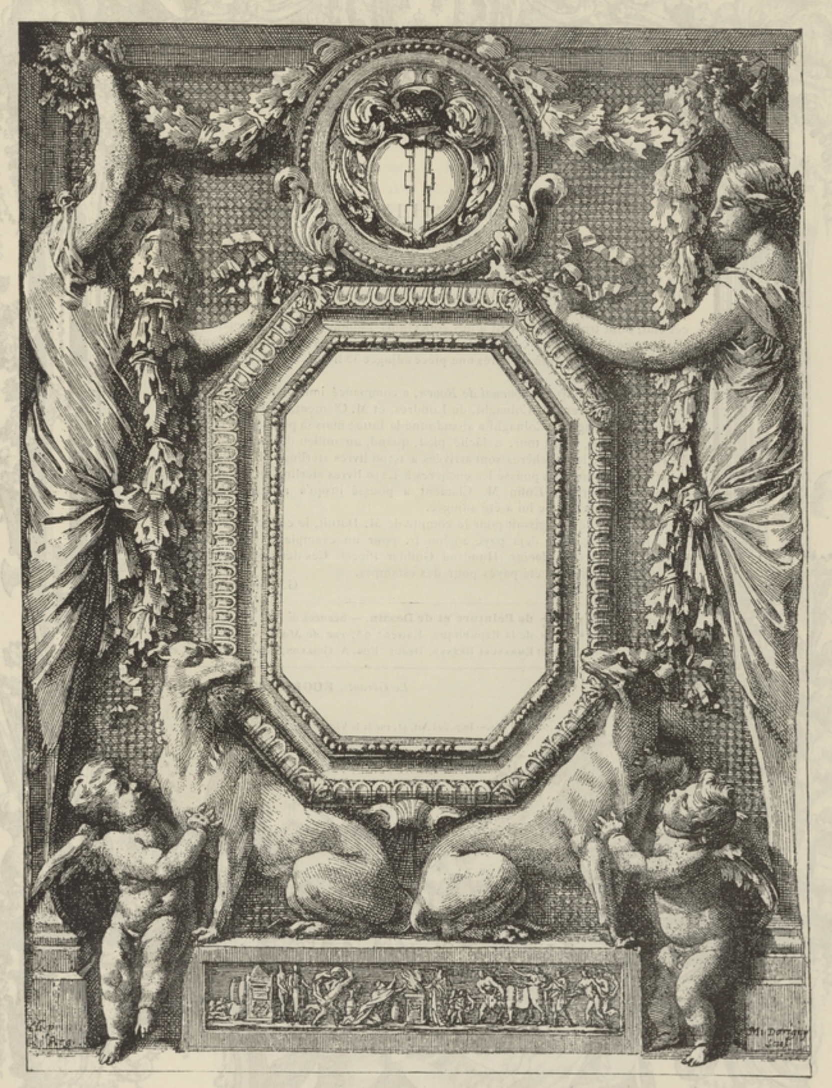
Titre composé par Simon Vouet.

Voici un titre composé par Simon Vouet et gravé par Michel Dorigny. Simon Vouet est né à Paris, en 1590, et il est mort en 1649. Il se fit, très jeune, une grande réputation de portraitiste. Entraîné à Constantinople par un de nos ambassadeurs, il y fit un tour de force vraiment extraordinaire en reproduisant les traits du sultan Achmet I[er], qu'il n'avait vu qu'une fois. Il fut ensuite attiré en Italie par le pape Urbain VIII, qui lui fit orner de décorations les églises de Saint-Pierre et de Saint-Laurent. Il resta quatorze ans à Rome, puis revint en France, rappelé par Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, prit de lui des leçons de pastel et le nomma son premier peintre. On accuse Simon Vouet de s'être livré à des travaux artistiques indignes de son grand talent, par pure âpreté au gain. On lui reproche surtout sa jalousie contre Poussin, qui s'exerça contre le grand peintre et fut une des causes qui le déterminèrent à quitter la France.

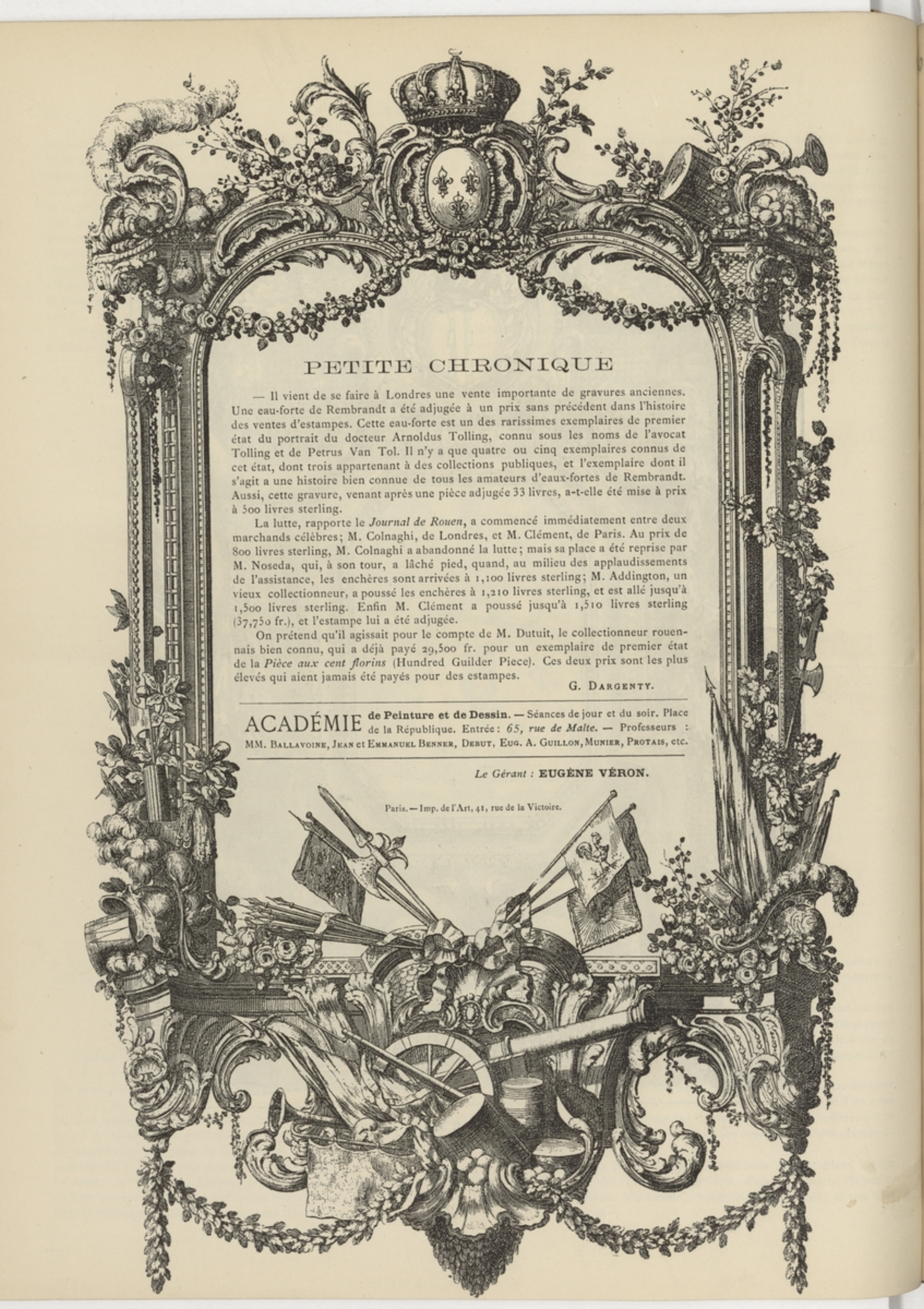
Quoi qu'il en soit de ces accusations, Simon Vouet fut un grand artiste qui ne dédaigna pas, comme on voit, de se livrer à des compositions ornementales. C'est à lui que nous devons la création de la grande école de beaux arts d'où sont sortis Dufresnoy, Lebrun, Lesueur et Mignard, ses élèves.

Quant à Michel Dorigny, son élève, auquel est due la gravure de notre titre et qui était peintre aussi, il est né à Saint-Quentin en 1617, et il est mort vers 1666. Il a gravé une vingtaine de pièces, d'après son maître, qui se trouvent à la Bibliothèque de Paris, dans les deux volumes des œuvres de Simon Vouet.

Indépendamment de ces pièces, on lui doit une suite de frises, d'après Odoardo Fialetti; une autre suite de frises, d'après Zacharie Heintz et F. Bignon; une pièce, *Bacchanale*, d'après Nicolas Poussin, et une frise d'après le même maître.



TITRE COMPOSÉ PAR SIMON VOUET.



PETITE CHRONIQUE

— Il vient de se faire à Londres une vente importante de gravures anciennes. Une eau-forte de Rembrandt a été adjugée à un prix sans précédent dans l'histoire des ventes d'estampes. Cette eau-forte est un des rarissimes exemplaires de premier état du portrait du docteur Arnoldus Tolling, connu sous les noms de l'avocat Tolling et de Petrus Van Tol. Il n'y a que quatre ou cinq exemplaires connus de cet état, dont trois appartenant à des collections publiques, et l'exemplaire dont il s'agit a une histoire bien connue de tous les amateurs d'eaux-fortes de Rembrandt. Aussi, cette gravure, venant après une pièce adjugée 33 livres, a-t-elle été mise à prix à 500 livres sterling.

La lutte, rapporte le *Journal de Rouen*, a commencé immédiatement entre deux marchands célèbres; M. Colnaghi, de Londres, et M. Clément, de Paris. Au prix de 800 livres sterling, M. Colnaghi a abandonné la lutte; mais sa place a été reprise par M. Noseda, qui, à son tour, a lâché pied, quand, au milieu des applaudissements de l'assistance, les enchères sont arrivées à 1,100 livres sterling; M. Addington, un vieux collectionneur, a poussé les enchères à 1,210 livres sterling, et est allé jusqu'à 1,500 livres sterling. Enfin M. Clément a poussé jusqu'à 1,510 livres sterling (37,750 fr.), et l'estampe lui a été adjugée.

On prétend qu'il agissait pour le compte de M. Dutuit, le collectionneur rouennais bien connu, qui a déjà payé 29,500 fr. pour un exemplaire de premier état de la *Pièce aux cent florins* (Hundred Guilder Piece). Ces deux prix sont les plus élevés qui aient jamais été payés pour des estampes.

G. Dargenty.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

Paris. — Imp. de l'Art, 41, rue de la Victoire.

10 cent. le numéro. — Première année. 129 30 Juin 1883 — N° 22.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

BOUCLIER ATTRIBUÉ A BENVENUTO CELLINI.

EXPLICATION DES PLANCHES

Bouclier attribué à Benvenuto Cellini.

Nous avons déjà dit que les collections de Turin renferment des armes merveilleuses dont on chercherait vainement ailleurs l'équivalent. La pièce qui occupe la place d'honneur, dans l'*Armeria reale*, est le superbe bouclier dont on attribue l'exécution à Benvenuto Cellini.

Ce bouclier, dit M. René Ménard, dans l'*Histoire artistique du métal*, a été donné à l'Université de Turin par la princesse Victoire de Saxe, nièce et héritière du prince Eugène de Savoie. Des petits bas-reliefs représentant les principaux épisodes de la guerre de Marius contre Jugurtha sont disposés dans cinq médaillons en forme de croix, celui du milieu étant beaucoup plus grand que les autres. Des faisceaux d'armes et des figures de vaincus enchaînés occupent les places laissées vides entre les médaillons. Une tête de Diane, dans laquelle on a cru trouver une allusion à la duchesse de Valentinois, a été jugée un motif suffisant pour justifier l'attribution à Cellini de ce magnifique bouclier. Mais il serait au moins singulier que Cellini qui, dans ses mémoires, décrit avec une complaisance si marquée jusqu'au moindre de ses ouvrages, ait précisément omis de signaler une pièce de cette importance. Cette omission a même entraîné quelques savants italiens à considérer ce magnifique bouclier comme une œuvre de Jules Romain, d'autant plus que l'*Armeria reale* de Turin possède un autre bouclier bien authentiquement de Jules Romain et représentant les noces de Neptune et de Thétis, qui est également une œuvre d'art de premier ordre et qui présente plus d'un point de ressemblance avec celui qu'on veut attribuer à Cellini. Il paraît donc à peu près démontré que notre bouclier n'est pas l'œuvre de Cellini. En est-il moins admirable pour cela? Assurément non, car il suffit d'examiner la gravure que nous en donnons pour se convaincre que l'art de la composition et le fini de l'exécution se sont unis pour en faire une des pièces les plus remarquables qu'il soit possible de rencontrer parmi celles qui garnissent les musées.

Couteau d'écuyer tranchant.

Au nombre des antiquités les plus remarquables du musée néerlandais, à la Haye, se trouvent cinq objets qui, si l'on veut en croire la tradition, ont appartenu à l'empereur Charles-Quint. Ce sont deux couteaux d'écuyer tranchant, deux couteaux de table plus petits et une fourchette à deux dents.

La lame du grand couteau que nous reproduisons est richement et artistiquement gravée à l'eau-forte et en partie dorée.

Sur l'une de ses faces on voit l'empereur Charles qui est assis sur son trône; deux anges descendent du ciel et placent sur sa tête une couronne de lauriers. L'un d'eux porte un enfant nouveau-né, l'autre un bouclier.

Au dessous, on lit : DIVO CAROLO PACIFICO VICTORI, en majuscules latines.

Sur l'autre est un Hercule ou Atlas portant le globe terrestre, qu'il semble offrir à un guerrier en costume romain qui doit être l'empereur.



COUTEAU D'ÉCUYER TRANCHANT.

Les manches de ces cinq objets sont en corne noircie — incrustés et montés en cuivre. La longueur des deux couteaux d'écuyer tranchant est de 44 centimètres.

Épée.

Cette épée appartient au musée impérial et royal des armures de Vienne.

Les armes offensives ne peuvent guère présenter, sous le rapport de l'art, autant d'intérêt que les armes défensives. Les grandes surfaces du bouclier se prêtent à des compositions variées, tandis qu'une garde d'épée n'est qu'un objet de forme indécise qu'il est toujours difficile de décorer d'ensemble. Cependant la rondelle qui sert de pommeau, la croix qui forme la poignée ont fourni aux artistes bien des occasions de montrer leur talent.

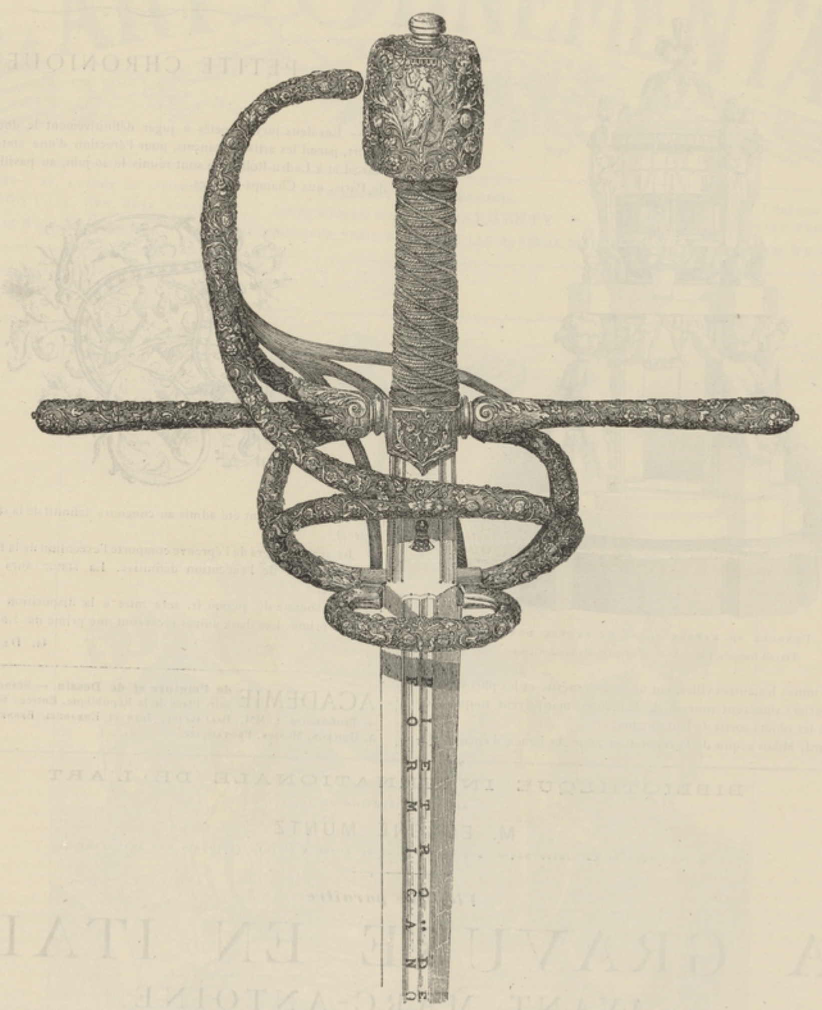
D'après M. Ernest Bosc, l'épée comprend deux parties distinctes : la *lame* et la *poignée*. La lame se subdivise elle-même en *soie*, *talon*, *corps de lame* et *pointe*. La soie est la partie qui s'emmanche dans la poignée, elle est toujours droite. Le talon, partie la plus large de la lame, porte des gorges d'évidement plus ou moins longues; ces gorges ou *gouttières* sont des filets creux souvent accouplés, placés soit vers le milieu, soit sur les deux côtés du talon. Le corps de la lame va se rétrécissant graduellement jusqu'à la pointe. Celle-ci, toujours aiguë dans les épées de ville, l'est fort peu dans les épées d'armes.

La poignée de l'épée comprend le *pommeau*, la *fusée*, les *quillons*, les *gardes simples*, *doubles* et parfois *triples*, les *contre-gardes*, les *pas-d'âne*, l'*écusson* et les *branches*. Le pommeau est la boule qui termine la fusée, de laquelle il est indépendant. La fusée est la partie que la main saisit, *empoigne*. Les quillons sont des branches transversales qui forment une croix avec la fusée et la lame. La garde et la contre-garde sont deux plaques en fer, plates ou concaves, pleines ou ajourées, placées de chaque côté de la fusée et perpendiculaires à son axe : la garde est placée en dehors et la contre-garde en dedans. Celle-ci, au lieu d'être une plaque, est souvent formée de plusieurs branches; deux, trois, quatre, et quelquefois cinq. Le pas-d'âne est formé par deux anneaux qui partent des quillons et se recourbent vers la lame, mais dans le plan de celle-ci. L'écusson est le point où les deux quillons se rejoignent contre la fusée : il fait partie de ceux-ci et souvent il affecte la forme d'un écusson héral-

dique. Enfin les branches relient les gardes au pommeau soit directement, soit obliquement; elles sont toujours recourbées.

Vers la fin du xve siècle, dit Albert Jacquemart, les épées destinées à frapper d'estoc étaient longues, rigides, acérées; la poignée se compliqua d'abord de gardes au nombre de deux ou trois réunies, puis du pas-d'âne, puis des branches secondaires allant parfois rejoindre le pommeau.

C'est vers le milieu du xvie siècle que se montra cette disposition du berceau qui, plus tard, progressa encore pour arriver jusqu'à ces poignées



Épée du xvie siècle. — Travail allemand.

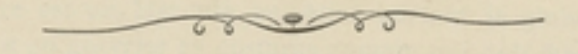
de rapière dont la corbeille, tantôt pleine, tantôt repercée à jour, enveloppe la main et la défend complètement. Rien n'est plus élégant que ces épées à la poignée légère dont le pommeau se couvre des méandres d'une ornementation d'argent incrusté et ciselé qui va courir ensuite sur des branches délicates et orner les boutons des quillons ou les renflements des branches. Souvent le pommeau, la fusée et le berceau même sont ciselés dans le fer et offrent des figurines merveilleuses, des enroulements d'acanthe et de rinceaux comme les savaient combiner les artistes de la Renaissance. Ici tous les reliefs en fer poli ressortent sur un fond gainé d'or; là des camées s'insèrent dans le métal et en rompent la couleur sévère; ailleurs encore l'émail se mêle aux sculptures et l'arme devient bijou. Or, du moment où le luxe s'attachait ainsi à la poignée de l'arme, il fallait que la lame en fût digne.

L'Espagne eut longtemps le privilège de fournir l'Europe et même le monde de ses lames incomparables, on les expédiait partout, et l'Orient lui-même négligeait ses merveilleux damas, si beaux de teinte et de travail, mais malheureusement fragiles, pour adopter les aciers espagnols. Tolède,

PENDULE EN MARBRE BLANC ET BRONZE DORÉ.
Travail français, Louis XVI. (Collection Mylius de Gênes.)

par-dessus toutes les autres villes, eut un renom mérité et les plus illustres de ses armuriers signèrent souvent de leur nom, marquèrent toujours de leur chiffre les objets sortis de leurs mains.

Plus tard, Milan acquit de la réputation pour ses lames d'épée et plusieurs épées de prix, dont la poignée est due à des artistes d'un autre pays, sont pourvues de lames italiennes. Deux superbes épées, conservées au musée impérial des armures, à Vienne, présentent cette particularité que la poignée, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie allemande du XVIe siècle, est adaptée à une lame de fabrication italienne.



PETITE CHRONIQUE

— Les deux jurys appelés à juger définitivement le double concours ouvert, parmi les artistes français, pour l'érection d'une statue à Étienne Marcel et à Ledru-Rollin, se sont réunis le 20 juin, au pavillon de la Ville de Paris, aux Champs-Élysées.



Trois artistes ont été admis au concours définitif de la statue d'Étienne Marcel.

Le second degré de l'épreuve comporte l'exécution de la figure d'Étienne Marcel au 1/3 de l'exécution définitive. La statue aura 4m,50, plinthe comprise.

Une somme de 40,000 fr. sera mise à la disposition de l'auteur du modèle primé. Les deux autres recevront une prime de 5,000 et 4,000 fr.

G. DARGENTY.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.
Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire

10 cent. le numéro. — Première année. **7 Juillet 1883. — N° 23.**



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

PROJET DE SALIÈRE, PAR BENVENUTO CELLINI.

EXPLICATION DES PLANCHES

Projet de salière composé par Benvenuto Cellini.

Nous avons pensé que les lecteurs de *l'Art ornemental* seraient bien aises d'avoir quelques détails sur la vie de Benvenuto Cellini, le grand artiste florentin, sculpteur, graveur et orfèvre, d'un talent si vaste, si original, si varié, et d'un caractère si indépendant. C'est à Benvenuto lui-même que nous empruntons ces détails, et aussi à la notice biographique publiée par M. René Ménard.

Benvenuto Cellini, ainsi qu'il nous l'apprend dans ses mémoires, naquit à Florence en l'an 1500, à quatre heures et demie du matin.

La prétention de Benvenuto était de descendre d'un général romain qui aurait donné son nom à Florence. « Jules César, dit-il, avait un brave capitaine nommé Fiorinus, lequel était de Cellino, château situé à deux mille de Monte-Fiascone. Ce Fiorinus, voulant que ses troupes profitassent du voisinage de l'Arno, établit son camp au-dessous de Fiesole sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui Florence. Les soldats, et en un mot tous les gens qui avaient affaire à lui, disaient : « Allons à Fiorenze », soit à cause du nom de Fiorinus que portait notre capitaine, soit parce que l'endroit où il avait ses logements produisait beaucoup de fleurs. Ce nom de Fiorenze ayant paru très beau à Jules César, il le donna à la ville en la fondant, parce que les fleurs sont de bon augure, et aussi pour faire honneur à son vaillant capitaine. »

Le père de Cellini voulut faire de son fils un musicien. Mais il trouva de la résistance chez l'enfant, qui manifestait un goût tout particulier pour le dessin. « Mon père commença à m'enseigner la flûte et la musique vocale, dit Benvenuto. Bien que je fusse à cet âge où les bambins s'amusent encore avec un sifflet ou quelque autre jouet du même genre, ces leçons me causaient un déplaisir inexprimable ; ce n'était donc que par obéissance que je chantais et jouais de la flûte. » Le père de Cellini consentit bientôt à laisser son fils libre de choisir sa carrière. Celui-ci en profita pour entrer en apprentissage chez un orfèvre du nom de Antonio di Sandro. Mais une aventure le força bientôt à abandonner Florence. Il y revint au bout de peu de temps, après avoir travaillé à Sienne, à Bologne et à Pise. C'est à ce moment que Torrigiano lui fit la proposition de travailler à son atelier, ce que Cellini refusa pour des raisons qu'il nous donne lui-même. « Un jour Torrigiano vint à me parler de Michel-Ange Buonarroti, à propos d'un dessin que j'avais fait d'après un carton de ce maître divin. — Dans notre enfance, dit-il, ce Buonarroti et moi nous allions travailler dans la chapelle de Masaccio à l'église del Carmine. Il avait coutume de se moquer de tous ceux qui dessinaient. Un jour qu'il m'ennuyait de ses plaisanteries, je devins furieux et je lui appliquai un si terrible coup de poing sur le nez que je sentis l'os et les cartilages se briser sous ma main, de sorte que toute sa vie il en portera la marque. — Ces paroles soulevèrent tant de haine chez moi qui tous les jours admirais les chefs-d'œuvre du divin Michel-Ange que, loin d'avoir le désir de suivre Torrigiano en Angleterre, je ne pouvais plus souffrir sa présence. »

Cellini en effet n'alla pas en Angleterre, mais à Rome, et sa carrière artistique date en réalité de son arrivée dans cette ville. Elle peut se diviser en trois parties. La première comprend son séjour à Rome, la seconde son voyage en France où il est resté cinq ans, et la troisième les vingt-sept ans pendant lesquels il a vécu à Florence, travaillant pour les Médicis.

A peine Cellini fut-il arrivé à Rome qu'il alla se présenter chez un orfèvre qui le chargea d'exécuter un magnifique coffret destiné à un cardinal. « Je l'enrichis de si beaux petits masques de mon invention, dit-il, que mon maître allait le montrer à tous ses confrères en se vantant de ce qu'un si admirable morceau était sorti de sa boutique. » Ce coffret pouvait en même temps servir de salière. Cellini entra bientôt au service du pape, à la suite d'une querelle qu'il eut avec l'évêque de Salamanque au sujet d'un vase dont il entendait exiger le prix avant la livraison. Il fut chargé des monnaies pontificales et fit preuve d'un vrai talent de graveur. Parmi les pièces qui datent de cette époque la plus importante est celle du pape Clément VII. Sur le revers, la Paix, sous la figure d'une femme drapée, met le feu à un monceau d'armes en forme de trophée. Près de la Paix, l'artiste a figuré un petit temple dans lequel la Fureur était représentée enchaînée. Cellini vivait d'une vie relativement paisible lorsque le cardinal de Bourbon vint assiéger Rome. Le pape employa alors Cellini comme défenseur du château Saint-Ange et, si on veut en croire l'artiste lui-même, il fit des prouesses, tua le cardinal de Bourbon, bref, détermina la cessation des hostilités.

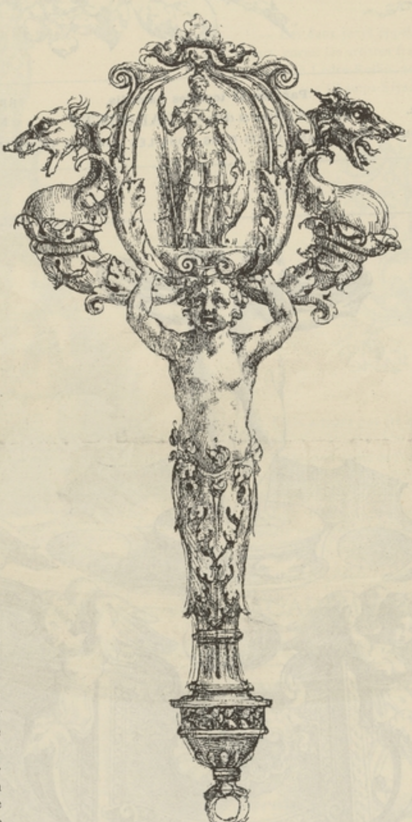
La modestie n'était pas la vertu capitale de Cellini et nous le voyons même dans ses mémoires pousser la jactance jusqu'au grotesque.

La vie de Cellini est tout entière émaillée d'incidents tragiques, de coups de poignard et de coups d'épée, et le beau rôle est toujours attribué à Cellini par Cellini lui-même. C'est ainsi qu'il nous raconte comme quoi, tombant dans une embuscade dressée par un orfèvre de Rome appelé Pompeo, il s'aperçut à temps du piège, courut sus au traître et l'étendit raide mort de deux coups de poignard. Cette aventure le força à se cacher mais pour peu de temps : l'avènement du cardinal Farnèse lui valut un sauf-conduit.

Cependant le calme ne se rétablit pas pour longtemps, Paul III ne se montrait plus aussi indulgent pour le chef de ses monnaies et Cellini sentit que le moment était venu d'émigrer et de se faire oublier. C'est alors qu'il résolut de se rendre à la cour de François Ier.

« J'avais résolu, dit-il, d'aller en France, tant parce que le pape irrité par la calomnie ne me regardait plus d'aussi bon œil, que pour éviter que mes ennemis ne me fissent pis encore. Je voulais voir si je ne trouverais pas meilleure fortune dans un nouveau pays et j'étais disposé à voyager seul, avec la grâce de Dieu. »

Cellini se rendit d'abord à Florence, puis à Bologne, à Venise, à Padoue où il s'arrêta quelque temps chez Pietro Bembo qui, à cette époque, n'était pas encore cardinal; il fit son portrait. Enfin Cellini arriva à Paris, mais la guerre s'engageait, il n'y trouva rien à faire, revint à Rome, y fut arrêté sous l'inculpation de vol, et fort maltraité ; sa santé s'altéra, son



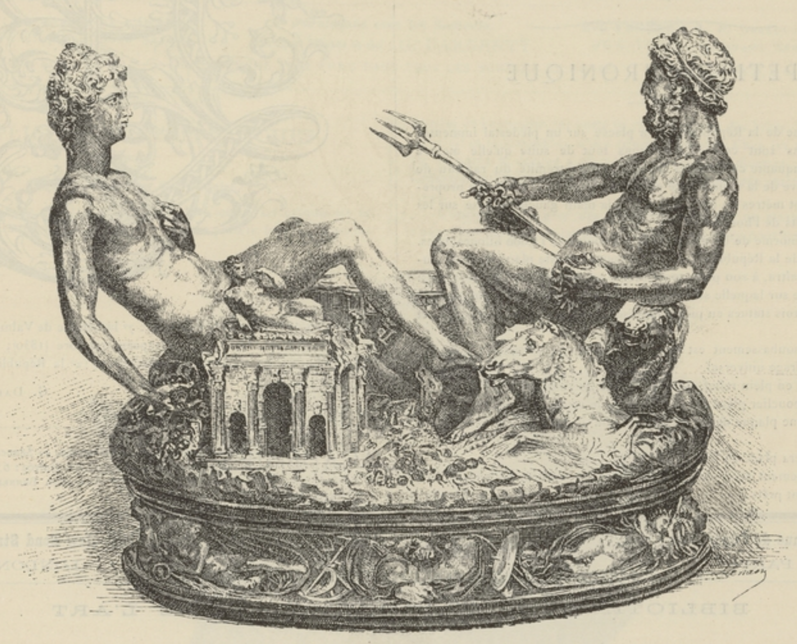
PROJET DE BIJOU.
Fac-similé d'un dessin de Benvenuto Cellini.

esprit s'exalta et il fut comme illuminé. Le gouverneur qui le savait innocent s'en émut : « Comme il ne songeait plus qu'au salut de son âme, dit Cellini, les remords harcelaient sa conscience et il reconnaissait que j'étais injustement opprimé. Il instruisit le pape des choses merveilleuses que je racontais; mais celui-ci, qui ne croyait ni à Dieu ni à diable, se contenta de lui répondre que j'étais fou et qu'il l'engageait à soigner sa santé le mieux possible. » Le gouverneur mourut et Cellini ne fut pas relâché.

Le prisonnier eût sans doute suivi de près le gouverneur si le cardinal de Ferrare n'avait obtenu du pape sa grâce sous prétexte que François I[er] désirait avoir notre orfèvre à son service. Cellini fut délivré et installé dans la maison du cardinal de Ferrare, qui lui commanda certaines pièces et entre autres le modèle de la salière que nous reproduisons et qui est au musée de Vienne. Cette salière, qui à notre avis n'a rien de remarquable, est une des très rares pièces d'orfèvrerie du statuaire florentin dont l'authenticité paraisse absolue. C'est à ce point de vue surtout que nous avons jugé bon de la reproduire.

Cellini partit une deuxième fois pour la France. Son voyage à travers l'Italie fut émaillé de nombreux épisodes que l'artiste a pris la peine de nous raconter et qui, à cause de cela même, nous paraissent fort suspects.

Enfin il arriva à Fontainebleau et fut présenté au roi, qui le reçut avec sa gracieuseté ordinaire. Le roi lui fit aussitôt la commande de douze statues d'argent qui devaient représenter un nombre égal de dieux et de déesses et supporter les candélabres de la table royale. Pour lui permettre d'exécuter sa commande, François I[er] donna à Cellini le Petit-Nesle. Cette installation se fit de moitié avec un gentilhomme dont la présence gêna bientôt Cellini qui nous raconte comment il s'en débarrassa. « Abreuvé d'insultes, dit-il, j'allai supplier le roi de m'établir ailleurs. — Qui êtes-vous ? dit le roi, et comment vous nommez-vous ? — Ma stupéfaction fut complète; je ne savais ce que cela pouvait signifier. Comme je ne soufflais mot, le roi presque en colère me répéta les mêmes demandes. Je lui dis alors que je m'appelais Benvenuto Cellini. — Eh bien ! répliqua le roi, si vous êtes le Benvenuto dont j'ai entendu parler, agissez selon votre coutume, je vous en donne pleine liberté. — Je répondis à Sa Majesté que, du moment qu'elle me promettait la continuation de ses bonnes grâces, je ne m'inquiétais nullement du reste. — Allez donc, reprit le roi, en riant sous cape, mes bonnes grâces ne vous manqueront pas. »



Salière de Benvenuto Cellini.

Cellini, ayant donné des armes à ses ouvriers et s'étant lui-même armé de pied en cap, se présenta résolument au Petit-Nesle et se mit en devoir d'y établir son installation au grand complet. Le gentilhomme, qui n'avait aucune envie de céder, appela aussitôt ses domestiques et leur enjoignit de mettre à la porte ces importuns. Alors Cellini ordonna à ses ouvriers de se jeter sur les domestiques. « Quant à celui-ci, dit-il, en montrant le gentilhomme, je me charge de l'expédier. » La mêlée fut générale et la victoire ainsi que le champ de bataille restèrent à Cellini.

François I[er] eut un jour fantaisie de savoir où en étaient les travaux qu'il avait commandés, et sans se faire annoncer il se rendit à l'atelier de Cellini.

« Lorsque le roi fut arrivé à la porte de mon château, ayant entendu le bruit des marteaux, il recommanda à sa suite de ne point souffler mot. Comme tous ces gens étaient à leur besogne, je fus surpris par le roi à l'instant où je l'attendais le moins. Il entra dans ma grande salle, et je fus le premier qu'il aperçut. Je tenais à la main une grande plaque d'argent qui devait me servir à fabriquer le corps de mon Jupiter. Un de mes ouvriers martelait la tête, un autre les jambes, de sorte que nous produisions un bruit épouvantable. A ce moment, un petit apprenti français, ayant commis je ne sais quelle sottise, je lui donnai un coup de pied qui l'atteignit heureusement au bas des reins et l'envoya à plus de quatre brasses, de façon qu'il alla tomber sur Sa Majesté quand elle entra! Cet accident me remplit de confusion, mais le roi s'en amusa beaucoup. »

Le roi fut très satisfait de sa visite et, le lendemain, pendant qu'il était à table, il fit mander Cellini et le félicita vivement pour le bassin et le vase que celui-ci avait fait avant son départ pour la France et qu'il

trouvait admirables. Sa Majesté ajouta qu'elle désirait aussi une salière et demanda à l'orfèvre s'il pouvait lui en montrer promptement un modèle. Cellini fit voir au roi le projet de salière fait pour le cardinal de Ferrare; François Ier le lui commanda en or et ordonna à son trésorier de lui remettre mille écus en vieil or. Cellini les prit dans un panier et retourna chez lui : il fut attaqué en passant au bord de l'eau, mais se défendit si bien qu'il put rapporter au logis son trésor intact. Nous poursuivrons cette notice biographique dans l'un de nos prochains numéros.

Projet de bijou.

Fac-similé d'un dessin de Benvenuto Cellini, de la collection du *British Museum.*

Salière de Benvenuto Cellini.

(Trésor impérial de Vienne.)

PETITE CHRONIQUE

— La statue de la République sera placée sur un piédestal immense; ses proportions sont colossales; disons tout de suite qu'elle mesure neuf mètres cinquante centimètres de haut, de l'extrémité du rameau de paix qu'elle élève de la main droite au bas de la plinthe; la statue proprement dite a sept mètres du front aux pieds, la main gauche repose sur les tables des Droits de l'homme.

La masse énorme de bronze ne pèse pas moins de 12,000 kilogrammes.

La statue de la République dominera toute la vaste place du Château-d'Eau et apparaîtra, à son plan, majestueuse et élégante en même temps.

La colonne sur laquelle sera dressée la statue reposera sur un premier socle orné de trois statues en pierre représentant : la Liberté, l'Égalité et la Fraternité.

Enfin, le soubassement est orné d'un lion symbolisant le peuple, gardien du suffrage universel.

Le lion est en plein relief, ainsi que l'urne du suffrage; la date 1789 est gravée sur un bouclier placé derrière le lion; le tout, en bronze, se trouve maintenu sur une plaque de six mètres de long et pèse quatre mille kilogrammes.

Ce motif sera placé en face de la rue du Temple.

Le soubassement sera complété par douze bas-reliefs en bronze; six seulement seront prêts pour le 14 juillet, savoir : 1° la prise de la Bastille; 2° l'abandon des privilèges; 3° le serment du Jeu de Paume; 4° la proclamation de la République en 1848; 5° le 4 septembre 1870; 6° la fête nationale du 14 juillet.



Les six autres bas-reliefs seront : 7° la bataille de Valmy; 8° la fête de la Fédération en 1790; 9° le drapeau tricolore (1830); 10° le vaisseau *le Vengeur;* 11° les enrôlements volontaires; 12° la République définitive.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 14 Juillet 1883. — N° 24.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Casque de l'empereur Charles-Quint.

Cette belle pièce appartient au musée de Vienne. Le casque est la partie de l'armure qui sert à défendre la tête et parfois le cou. Tous les peuples de l'antiquité ont porté le casque. Ceux des héros d'Homère sont en métal et accompagnés d'une crinière flottante. Chez les Grecs et chez les Romains le casque a affecté des formes très diverses : la collection Campana au Louvre contient quelques spécimens très intéressants de ces types.

L'ancien casque grec des âges héroïques avait un masque mobile qui s'adaptait à la figure et laissait seulement deux trous pour les yeux, si bien



Casque de Charles-Quint. — (Musée de Vienne.)

que lorsqu'on le tirait il couvrait et protégeait entièrement le visage. On en trouve un nombre considérable sur les vases d'argile. Cette forme tomba bientôt en désuétude et alors les casques grecs réguliers se composèrent des parties suivantes : κῶνος (apex), le cimier auquel l'aigrette était fixée ; λόφος (crista), l'aigrette consistant en une crinière de cheval; il y en avait quelquefois deux ou trois ; γεῖσον, saillie sur le devant de la figure

comme un appentis quelquefois mobile, mais plus habituellement fixe; παραγναθίδες (bucculæ), mentonnières attachées de chaque côté du casque par des charnières et fixées sous le menton par un bouton ou fermoir; φάλος, ornement brillant formé généralement par quelque figure en relief qu'on plaçait sur diverses parties du casque. L'aigrette elle-même était parfois supportée par une figure semblable, ainsi que le décrit Homère dans l'*Iliade*. Quelquefois on les voit s'avancer en un relief très hardi sur le devant et sur les côtés du casque, comme dans la statue colossale de Minerve.

A Rome, le casque nommé *galea* était un casque de peau ou de cuir, le casque nommé *cassis* était en métal. Comme cette dernière matière fut généralement substituée au cuir dès le temps de Camille, on perdit bientôt de vue la distinction primitive et le mot *galea* subsista seul pour désigner toute espèce de casques.

Les parties du casque romain ordinaire sont : le cimier au haut du casque, auquel était attachée une aigrette de plumes ou une crinière de cheval; une saillie en avant et par derrière pour protéger le front et la nuque; les mentonnières par lesquelles le casque était attaché sous le menton, et une visière percée de trous qui couvrait toute la figure comme un masque. Le petit ornement placé à côté de la partie bombée du casque, et qui ressemblait à une coquille, était destiné à tenir une plume. Les casques ordinaires portés par les soldats romains tels qu'on les retrouve sur les arcs de triomphe et les colonnes sont d'un caractère plus simple : ils sont plus petits, sans visière, mais avec des mentonnières, et, au lieu d'aigrettes, ils ont un nœud ou un anneau au sommet. Les casques des centurions étaient munis d'un cimier; quelquefois ce cimier était plaqué d'argent et orné de plumes sombres qui s'élevaient à une hauteur considérable et étaient placées en travers sur le cimier de manière à s'incliner en avant et à se rabattre tout autour. Les casques des généraux et des officiers supérieurs étaient plus richement ornés et ressemblaient aux casques grecs du dernier style. Comme les grands personnages sont toujours représentés tête nue, ces sortes de casques sont rarement reproduits. Les porte-drapeaux avaient un casque tout particulier, fort étroit, recouvert de la tête d'une bête féroce, placée de telle sorte que le chef de celui qui la portait apparaissait comme sortant de la gueule de l'animal et qu'on ne voyait en réalité du casque que les mentonnières des deux côtés de la figure.



Casque Renaissance, morion. — (Cabinet de M. Vaisse.)

Au commencement du XVe siècle, la tête et le cou étaient protégés par le bassinet et le camail de mailles, l'un posant sur l'autre. Vers 1450, dit P. Lacombe, le bassinet céda la place à l'armet. Celui-ci fut formé d'une calotte de fer qui alla s'épanouissant sur la nuque en une large gouttière, et d'une pièce courbée en forme de quart de boule, placée en bas et par devant de manière à couvrir le menton et la bouche. Cette pièce percée de trous pour la respiration s'appelle la *bavière*. A la rencontre de ces deux pièces on en ajouta une troisième pour boucher le vide entre la calotte et la *bavière;* celle-ci, mobile autour d'un rivet, se levait et s'abaissait à volonté; ce fut la visière où on perça des vues. Enfin à la base du casque on attacha un système circulaire de pièces articulées dessinant une cravate et un commencement de justaucorps; ce fut le *gorgerin*, qui tint la place du camail de mailles.

« Les casques envisagés au point de vue de l'art, dit Albert Jacquemart, ne remontent guère au delà du XVIe siècle; on peut bien trouver quelques armets de guerre élégants et curieux avec leur mézail en pointe, leur crête et torsade; mais c'est plus particulièrement parmi les bourguignottes et les morions que se montrent les vrais objets d'art. La bourguignotte, casque léger sans mézail, au timbre arrondi surmonté d'une crête à petite visière, couvre-nuque et oreillettes, se prête aux plus belles conceptions ornementales : couverte de rinceaux, relevée de figures, elle se surélève souvent au moyen de représentations fantastiques. Quelquefois le timbre lui-même affecte la forme d'une tête de lion ou de dragon, même celle d'un homme couronné de lauriers; dans quelques spécimens l'ornementation régulière réserve de grands médaillons où surgissent en bas-reliefs des sujets religieux, mythologiques ou guerriers. Le relief ressort le plus souvent sur fond doré et il se combine parfois avec les richesses de la damasquinerie. Le morion, moins antique de forme avec son timbre élevé, sa crête saillante, son bord rabattu sur les côtés et relevé devant et derrière en forme de bateau, offrait une défense moins complète; il est souvent d'un galbe plein d'élégance. C'est sous cette forme qu'apparaît le casque d'or de Charles IX. Avec sa bourguignotte, il est l'ornement naturel des trophées. »

Les casques du XVIe siècle étant ceux dont l'ornementation est la plus riche et ceux également qui ont fourni les plus belles pièces de collection, nous avons tenu à donner à nos lecteurs des spécimens de chacune des formes qui, ainsi que l'indique M. Jacquemart, se prêtaient le plus aux fantaisies et aux richesses du décor, à savoir la bourguignotte et le morion.

Il nous paraît utile également de compléter nos renseignements sur cette pièce capitale de l'armure en donnant pour le Moyen-Age et la Renaissance, comme nous l'avons fait au commencement de cet article pour la Grèce et Rome, l'énumération des formes de casques et des pièces qui les composent. Nous empruntons la majeure partie de ces détails à M. Bosc.

Dans un casque, on nomme timbre la partie bombée qui emboîte et recouvre la tête. Le timbre est généralement forgé d'une seule pièce. Certains casques gaulois étaient forgés en deux pièces. On nomme *crête* le sommet du timbre aplati ou saillant en forme d'arêtes. Le *mézail* est l'ensemble des pièces mobiles qui défendent le visage. Pendant le XVe siècle, le mézail est d'une seule pièce mobile; plus tard, au XVIe et au XVIIe siècle, il est en deux parties, la *vue* ou *nasal*, partie supérieure, et le *ventail*, partie inférieure. Presque arrondi au XVe siècle et au commencement du XVIe, le mézail s'allonge et s'effile sous François Ier, Henri II, Henri III et Louis XIII. Sous ce dernier prince, à la dernière époque de l'armet, le mézail n'est souvent qu'une simple grille qui laisse bientôt respirer librement le cavalier, mais qui défend aussi fort peu son visage. On nomme *mentonnière* la partie inférieure du casque qui va rejoindre le timbre en couvrant le bas et les deux côtés du visage. La mentonnière se rattache au timbre par un ressort ou par deux croisets ou enfin par une courroie à boucle. Le *gorgerin* est formé, comme nous l'avons déjà dit, par la réunion de plusieurs lames qui recouvrent le colletin de l'armure : il sert à protéger l'intervalle découvert entre le colletin et le menton; il est réuni au casque par des rivets et comme celui-ci il s'ouvre en deux parties.

Quant aux formes de casques, elles furent assurément très variées au point de vue de la fantaisie des détails; mais elles se rattachent toutes à certains types dont les principaux sont le casque à bourrelet, le casquet, le heaume appelé plus tard armet, la capeline, le bassinet, la salade, la bourguignotte, le morion, le petit armet ou morion sans crête, le cabasset, le chapeau de fer, le pot en tête, le casque oriental à bouche sphérique.



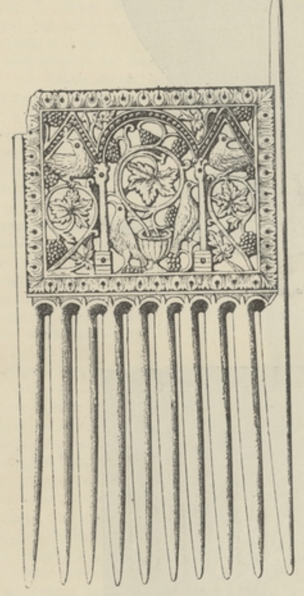
Bourguignotte damasquinée d'or. — (*Armeria reale* de Turin.)



Casque de tournoi, xvi[e] siècle. — (*Armeria reale* de Turin.)

Le Peigne de saint Goslin. — Le Calice de saint Goslin.
La Patène de saint Goslin.

Le calice et la patène de saint Goslin appartiennent au trésor de la cathédrale de Nancy. Ces deux pièces sont de très rares spécimens de l'orfèvrerie au xe siècle. L'extérieur du calice est enrichi de ciselures, de pierres précieuses et d'émaux verts et bleus. La patène est décorée à l'intérieur par une sorte de rosace formée de cinq arcs de cercle garnis d'un ornement en filigrane : des pierres précieuses sont enchâssées dans les angles formés par la réunion des arcs. Le cercle extérieur est également orné d'émaux et de pierres précieuses.



Le Peigne de saint Goslin.

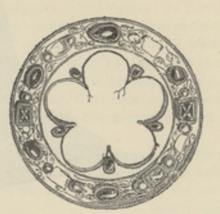
Quant au peigne liturgique du même saint, il est en ivoire, formé d'un seul morceau. On lui a longtemps attribué la propriété de guérir les maladies de la tête.

PETITE CHRONIQUE

— Le Musée de Cluny recevra sous peu dans ses galeries un curieux spécimen de l'art sculptural païen aux premiers temps de Lutèce.

Il s'agit d'une fort jolie statue de Bacchus, trouvée, il y a quelques semaines, au cours de fouilles exécutées dans la rue des Fossés-Saint-Jacques.

Découverte à une profondeur de 4 mètres et à une distance de 6 mètres environ du jardin des Dames de Saint-Michel, c'est-à-dire du Clos-le-Roi, ancien vignoble qui s'étendait entre l'ancienne porte Saint-Jacques et Notre-Dame-des-Champs, cette statue a été retrouvée dans un état assez remarquable de conservation. Elle représente un Bacchus appuyé contre un pilier carré dont le chapiteau est orné de feuilles de vigne et de grappes de raisin entrelacées. Le dieu est représenté, conformément à la tradition païenne, sous la forme d'un adolescent à la figure arrondie et imberbe, aux cheveux bouclés et couronné de lierre.



La Patène de saint Goslin.

Le pallium est rejeté en arrière; un pan de ce pallium, légèrement fixé sur le haut de l'épaule droite, descend le long du corps et se déroule en plis flottants sur la cuisse droite. L'autre pan se déploie sur l'épaule gauche. Les principaux traits de la figure ont souffert des ravages du temps, mais le reste du corps, d'un modèle tout à la fois délicat et ferme, est à peu près intact.



Le Calice de saint Goslin.

Les pieds nus reposent sur un socle carré. La statue a une hauteur de 65 centimètres; le socle et le chapiteau atteignent une hauteur totale de 1m,5.

Tout indique que cette figure doit remonter à l'époque où la civilisation romaine s'est propagée à travers la Gaule septentrionale, dans la Lyonnaise et dans la Belgique, introduisant chez les habitants du Parisis ses arts, ses mœurs et sa religion.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'à cette époque reculée toute la région du Parisis qui s'étendait au sud de Lutèce était couverte de vignobles alors fort estimés. Le culte de Bacchus, dans ces régions, était dès lors tout indiqué

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 21 Juillet 1883. — N° 25.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

François de Cuvilliès fils fut, comme son père, architecte et graveur. Nous avons donné dans notre numéro 19 une courte notice biographique sur le père, nous croyons utile de compléter ces renseignements par une note sur les ouvrages du fils.

François de Cuvilliès naquit en 1734 et mourut en 1805. Il fut attaché comme lieutenant au Royal-régiment-français, commandé par le comte de Helfemberg, et fut nommé le 1er août 1768 architecte de la cour de Bavière, ingénieur et capitaine au corps du génie. Il publia en quelques années une série considérable de pièces dont les principales sont un *Vignole Bavarois*, des études d'architecture dont le nombre s'élève à plus de cent, des dessins de termes, de niches, de balustres, de vases, de trophées ; des groupes d'enfants exécutés à Nymphenbourg et à Schleisham, d'autres groupes de même nature destinés à la décoration des jardins. Il fit des projets de monuments à divers usages, des tombeaux, des perspectives, des monuments en ruine, des temples, des arcs de triomphe, des portiques, des fontaines. On a de lui un recueil de fontaines publiques contenant douze pièces, plus deux projets de fontaines, dont l'une est surmontée d'un obélisque, et trois projets d'esquisses de la fontaine Saint-Jean Népomucène à Munich, ainsi qu'un autre recueil de fontaines de la Bavière qui contient six pièces. Si Cuvilliès fils était dessinateur et architecte, il était également ingénieur, aussi nous a-t-il laissé en cette triple qualité deux recueils contenant ensemble trente pièces, qui sont des reproductions de ponts anciens et modernes et aussi des inventions de ponts de diverses sortes, ponts couverts, ponts triomphaux, etc. Cuvilliès exécuta encore bien d'autres projets architecturaux, projets de palais, de châteaux, de jardins, de chapelles. Nous avons déjà dit à propos de son père que le séjour prolongé qu'il fit en Bavière eut une grande influence sur ses compositions, toutes plus ou moins empreintes d'un fâcheux germanisme qui leur enlève cette fleur de délicatesse et de distinction qui caractérise le faire du maître français du xviiie siècle. Quoi qu'il en soit, il suffit d'examiner les pièces que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs pour se convaincre que les deux Cuvilliès étaient deux artistes de premier ordre, admirablement doués et fort savants. Nous avons déjà dit en parlant de Cuvilliès père que son fils avait collaboré à certaines de ses œuvres, comme dessinateur et comme graveur. Il n'est pas inutile de le rappeler aujourd'hui.



Modèle de console composé par F. de Cuvilliès.

Nous avons tenu à donner quatre spécimens des admirables consoles dessinées par les Cuvilliès, parce que ces artistes nous paraissent avoir excellé dans la composition de ce meuble, qui à cause de sa destination

se prête plus qu'aucun autre à toutes les fantaisies de l'art ornemental. La console, espèce de table étroite qu'on applique contre un mur au-dessous d'une glace ou sur un trumeau entre deux baies quelconques, est un meuble de pur luxe. Aussi les belles époques ont toutes produit de merveilleuses consoles en bois doré, en fer ciselé, etc. Les consoles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI sont surtout remarquables et recherchées des amateurs. Les consoles style Empire en acajou, garnies de bronze, sont en général fort laides et n'ont aucun prix.



Modèle de console composé par F. de Cuvilliès.

PETITE CHRONIQUE

— C'est dans la Bibliothèque du Conseil municipal qu'a été réservée, au nouvel Hôtel-de-Ville, une place pour le haut-relief de M. Jules Dalou, *la République*. Tout en ne blâmant point cette décision, nous ne pouvons nous empêcher de regretter vivement qu'on n'ait pas fait choix, pour une œuvre aussi remarquable, d'un emplacement plus constamment accessible au public.

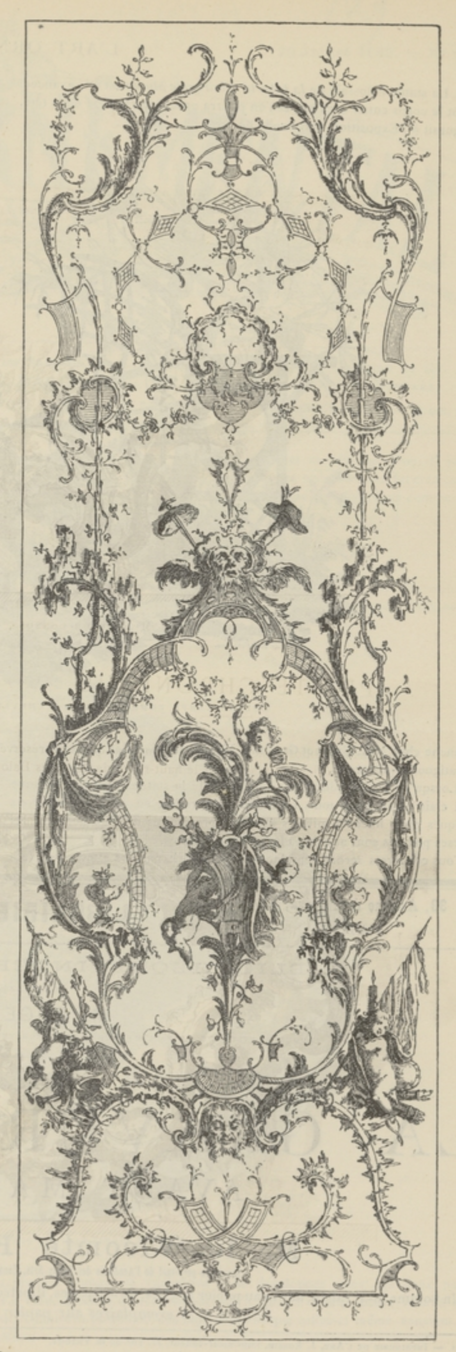
— Des ouvriers occupés aux démolitions de l'hôtel Bouillon, rue du



Modèle de console composé par F. de Cuvilliès.

Louvre, ont fait une curieuse découverte. Ils ont trouvé dans les caves, sous des plâtras, un buste décapité, en marbre, plus grand que nature, signé Dumont, et portant la date de 1839.

Ce buste devait être celui de Louis-Philippe; on l'aurait mutilé en 1848. L'uniforme de lieutenant-général, splendidement brodé, les épaulettes et le grand cordon de la Légion d'honneur sont parfaitement conservés.



PANNEAUX DÉCORATIFS COMPOSÉS PAR F. DE CUVILLIÉS.

— La statue colossale de *la Liberté éclairant le Monde* est très avancée. Bientôt le corps entier sera fini et l'on pourra procéder à la pose de la tête, qui figurait à l'Exposition universelle de 1878.

C'est dans le parc de Montsouris que sera dressée, avant d'être envoyée à New-York, l'œuvre de Bartholdi.

Les travaux peuvent être visités tous les jours de la semaine et le



CUL-DE-LAMPE COMPOSÉ PAR LE CHEVALIER E. A. PETITOT ET GRAVÉ PAR BOSSI.

dimanche chez MM. Gaget et Gauthier, 25, rue de Chazelles, dans la plaine de Batignolles-Monceau.

Lorsqu'on est introduit dans l'intérieur de la statue, on y voit presque aussi clair qu'en plein jour. La lumière s'introduit en effet par les trous pratiqués pour fixer les milliers de rivets provisoires à l'aide desquels les diverses plaques sont attachées les unes aux autres.

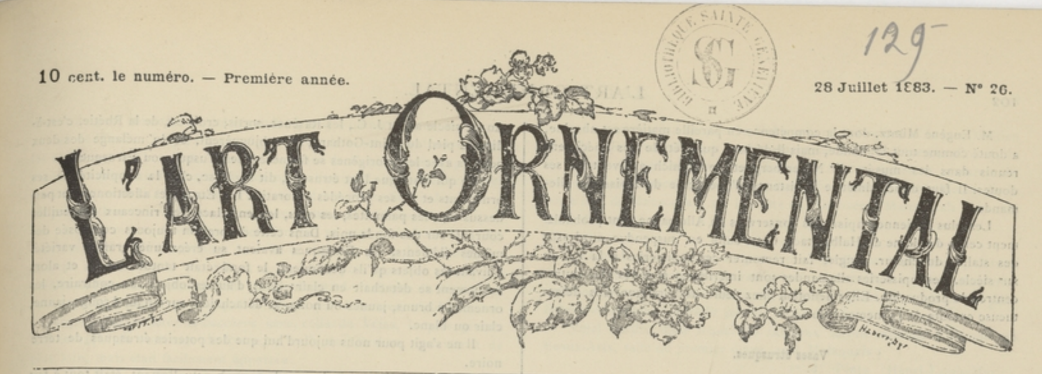
Tous ces rivets seront remplacés, à New-York, par des attaches perfectionnées qui seront si hermétiquement adaptées que la statue aura l'aspect d'un morceau de fonte d'une seule coulée.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

28 Juillet 1883. — N° 26.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

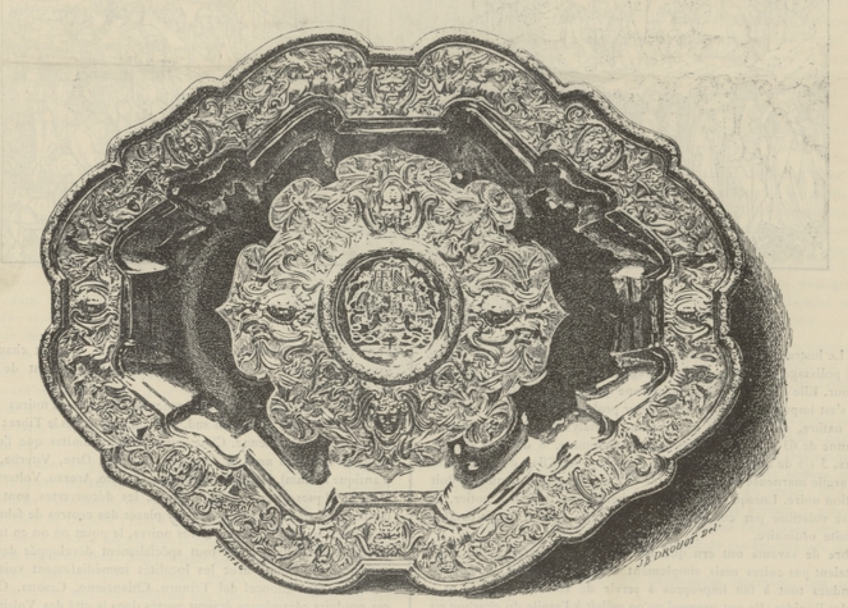
Plateau en vermeil.

Ce beau plateau est aux armes du cardinal d'York, en qui s'éteignit la famille royale des Stuarts.

Henry-Benoît Stuart naquit en 1725 et mourut en 1807. Il porta d'abord le titre de duc d'York, prit ensuite les ordres sacrés, fut créé cardinal en 1747 et, à la mort de son frère aîné, se regardant comme roi d'Angleterre, prit le nom de Henri IX.

Les Jeux de société.

Cette tapisserie allemande est au Musée germanique de Nuremberg. On a douté qu'au Moyen-Age ou à l'époque de la Renaissance, l'Allemagne



Plateau en vermeil, aux armoiries du cardinal d'York.

ait eu une école de tapisserie. Ce genre de luxe, dit M. Lübke, avait sa principale source en Italie, dans les Flandres ainsi qu'en France. En Allemagne et en Suisse, au contraire, on s'en tenait le plus souvent au système de la boiserie. Cependant, depuis le milieu du XVIe siècle, l'emploi de la tapisserie commence également à se développer dans ces deux pays. En 1550, Aloisius d'Orelli raconte qu'à Zurich il n'a encore trouvé que deux maisons possédant des tapisseries et que celles-ci même venaient de Milan.

M. Eugène Müntz, dont la compétence en pareille matière est absolue, a douté comme tout le monde, mais il déclare que l'étude des spécimens réunis dans les musées de Nuremberg et de Munich a levé tous ses doutes. Il faut donc admettre l'existence d'une école de tapisserie allemande.

Les plus anciennes tapisseries conservées en Allemagne sont probablement celles du dôme de Halberstadt. Cette suite est suspendue au-dessus des stalles du chœur. Kugler fait remonter ces tapisseries à la fin du XIIe siècle. Les tapisseries allemandes sont inférieures à celles des autres centres de production. Elles dénotent chez leurs auteurs une très défectueuse entente de l'ornementation.

Vases étrusques.

L'art étrusque a pris naissance et s'est développé dans l'Étrurie ancienne, qui occupait l'emplacement du grand-duché de Toscane et une partie des États de l'Église. Les habitants primitifs de l'Étrurie sont désignés sous le nom de Tyrrhéniens et paraissent se rattacher à la race des Pélasges. Une tradition, rapportée par Hérodote, les faisait venir de Lydie. Au XIe siècle avant J. C., les Rasènes, sortis, croit-on, de la Rhétie, c'est-à-dire du pied du Saint-Gothard, les subjuguèrent, et du mélange des deux peuples avec les aborigènes se formèrent les Tusques ou Étrusques.

Ce qui distingue l'art étrusque, dit M. Bosc, c'est la simplicité de ses ornements et de ses procédés décoratifs. Les Étrusques affectionnaient par-dessus tout les palmettes, les oves, les entrelacs, les rinceaux de feuilles courants sur des fonds unis. Dans cette décoration toujours composée des mêmes éléments, les Étrusques avaient su créer une grande variété. Suivant les objets qu'ils décoraient, le fond était tantôt obscur, et alors l'ornement se détachait en clair; dans d'autres objets, au contraire, les ornements bruns, jaunes ou noirs, se détachaient sur un fond rouge, jaune, clair ou blanc.

Il ne s'agit pour nous aujourd'hui que des poteries étrusques de terre noire.

Cette poterie, que tout le monde connaît actuellement, était tout à fait ignorée des savants du XVIIe et du XVIIIe siècle. Ce fut Dorow qui la signala en 1827. Elle est, dit M. François Lenormant, d'un noir intense et franc, colorée dans la masse de la pâte, qui est friable, manquant de consistance et singulièrement facile à rayer. C'est une poterie mate, sans aucune



Les Jeux de société.
Tapisserie du Musée germanique de Nuremberg.

couverte. Le lustre brillant de la surface extérieure a été produit par un vigoureux polissage exécuté après le séchage de la pièce avant qu'elle fût mise au four. Elle donne à la distillation une quantité considérable d'eau dont elle s'est imprégnée pendant son séjour prolongé dans le sol, car elle est, de sa nature, éminemment absorbante. L'analyse de la pâte fournit une moyenne de 63 parties de silice, 14 1/2 d'alumine, 8 d'oxyde de fer, 4 de chaux, 3 1/2 de magnésie et de 3 à 4 de charbon. Elle a donc été faite avec une argile marneuse et magnésienne et c'est au charbon qu'elle doit sa coloration noire. Lorsqu'on met un fragment dans le four à potier, le charbon se volatilise par combustion et la poterie devient rouge comme la terre cuite ordinaire.

Nombre de savants ont cru que les céramiques étrusques de terre noire n'étaient pas cuites mais simplement séchées au soleil, ce qui les aurait rendues tout à fait impropres à servir de vaisselle d'usage et à contenir des liquides. Ils ont supposé qu'on mêlait à l'argile du charbon ou du bitume en la pétrissant. Ceci est une pure erreur. La poterie noire n'a subi qu'une cuisson imparfaite, mais elle est cuite; elle a incontestablement passé par le four. Sa capacité à servir comme vaisselle d'usage est plus grande qu'on ne s'imagine généralement. M. Lenormant a pu faire à cet égard des expériences décisives. Il a conservé de l'eau et d'autres liquides dans des vases de cette espèce, et ce n'est qu'au bout de douze heures qu'il s'est établi un suintement au travers des parois. Il a fait chauffer de l'eau jusqu'à ébullition dans une *olla* de terre noire provenant de Chiusi, sans qu'elle en souffrît.

Le territoire dans lequel on rencontre des terres noires étrusques est très restreint. Ces terres, au sud, ne franchissent pas le Tibre; au nord, elles ne dépassent pas Sienne. C'est entre ces deux limites que l'on trouve les vases de *bucchero nero*, à Cervetri, Corneto, Orte, Viterbe, Vulci, Palo (l'antique Alsium), Magliano, Orbitello, Orvieto, Arezzo, Volterra et Cortone. Dans quelques-unes de ces localités, les découvertes sont assez abondantes pour que l'on soit induit à y placer des centres de fabrication. Mais la patrie par excellence des terres noires, le point où on en trouve le plus et où la production a été tout spécialement développée dans les siècles antiques, est Chiusi avec les localités immédiatement voisines, comme Sarteano, Castiglioncel del Trinoro, Chianciano, Cesona. C'est de là que ces produits céramiques étaient portés dans la cité des Volsiniens, établis, au temps de l'indépendance étrusque, non à Bolsena, mais sur la hauteur abrupte d'Orvieto (*Urbs vetus*). Car il n'y a aucune différence appréciable de fabrication entre les *buccheri neri* que l'on découvre à Chiusi et à Orvieto; ils sont sortis des mêmes fourneaux.

Rien ne permet de supposer que cette poterie, extrêmement friable de sa nature, et par conséquent fort peu susceptible de résister aux chances

d'un transport lointain, ait été répandue par le commerce dans les autres parties de l'Italie. On cite bien quelques vases de terre noire trouvés dans les tombeaux de Cumes et conservés au musée de Naples, mais on pourrait y voir des produits d'une tentative de naturalisation de cette industrie chez les Étrusques de la Campanie, à l'imitation de ce qui se faisait dans l'Étrurie propre. Les seuls faits bien constatés de vases de cette espèce, transportés par le commerce en dehors de l'Étrurie, se sont présentés dans des contrées tout à fait limitrophes de celle-ci : sur un point du Picenum, au sixième milliaire de la Via Salara supérieure, puis dans les nécropoles latiales des monts Albains et dans les sépultures de la Rome du temps des rois, sur le Viminal et l'Esquilin. Dans ces dernières sépultures, on remarque deux variétés de *bucchero nero*, celle de Véies, la plus grande cité étrusque du voisinage de Rome, et celle de Clusium, qui venait de plus loin, mais était facilement apportée par la batellerie du Tibre.

« La commission propose le déclassement des églises d'Acy-en-Multien et de la Villetertre (Oise), et le classement de l'église d'Aregno (Corse), de la Zaouia d'Abd-er-Rhaman et Talbi, à Alger; de bains maures du XIIIe siècle, à Tlemcen; des anciennes fortifications de cette ville et de la porte dite de Mansourah, sur la route de Tlemcen à Mansourah (département d'Oran). »

— Les dix concurrents du grand prix de Rome (section de peinture) sont sortis hier de loge. Le travail a duré soixante-douze jours sans interruption. Le sujet de cette année est : *Œdipe, ayant à ses côtés ses filles Ismène et Antigone, maudit son fils Polynice.*

Voici l'ordre dans lequel les tableaux seront exposés, à l'école des Beaux-Arts, salle du premier étage, quai Malaquais :

1° M. Pinta (Henri-Louis-Marie), élève de M. Cabanel, premier second grand prix de 1882.

2° M. Lambert (Albert-Antoine), élève de MM. Cabanel, Bin, Lequien.

3° M. Rollet (Jean-Jules-Antoine), élève de M. Cabanel.

4° M. Castaigne (Jean-Alexandre-Michel-André), élève de M. Gérôme.

5° M. Roy (Marius), élève de MM. Boulanger et J. J. Lefebvre.

6° M. Frian (Émile), élève de M. Cabanel.

7° M. Charpentier (Louis-Gaston-Amédée), élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury.

8° M. Baschet (Marcel-André), élève de MM. J. Lefebvre et Boulanger.

9° M. Millochau (Émile-Joseph), élève de MM. Cabanel et Feyen-Perrin.

10° M. Pichot (Émile), élève de MM. Cabanel et J. Bertrand, deuxième second grand prix de 1870.

Le jugement définitif sera rendu le samedi 28 juillet, à midi.

PETITE CHRONIQUE

— Dans sa dernière séance, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur le rapport de M. Bertrand, a décerné comme il suit les médailles du concours relatif aux Antiquités de la France.

1re médaille : M. Beautemps-Beaupré, pour son ouvrage sur les *Coutumes de l'Anjou.*

2e médaille : M. Pélissier, pour son *Essai sur le gouvernement de la dame de Beaujeu.*

3e médaille : MM. Auguste et Émile Molinier, pour leur ouvrage intitulé : *Chronique normande du XIVe siècle.*

La valeur de ces médailles est de 500 francs chacune, payés sur le budget de l'État.

— La commission des monuments historiques s'est occupée dans sa dernière séance des tapisseries de l'église Saint-Rémy, de Reims. Le *Journal officiel* dit à ce sujet :

« M. du Sommerard, qui a signalé, dans une précédente séance, l'état de détérioration dans lequel se trouvent les admirables tapisseries de l'église Saint-Rémy, de Reims, insiste de nouveau pour que la fabrique soit invitée à veiller à la conservation de ces tentures, qui sont aujourd'hui accrochées dans une galerie obscure et inaccessible, où elles traînent à terre et sont rongées par la poussière du sol.



Vase noir a reliefs moulés, de Chiusi.

— L'École française vient d'être autorisée à reprendre les fouilles archéologiques qu'elle fait chaque été dans l'île de Délos. Toutefois, nous croyons savoir qu'elle ne reprendra ses travaux que lorsque l'île de Délos cessera de recevoir dans son lazaret les passagers venant d'Égypte et soumis, comme tels, à une quarantaine de onze jours.

— La décoration sculpturale à l'extérieur de l'Hôtel-de-Ville est complètement terminée. Celle de l'intérieur est activement poussée.

Quelques nouvelles commandes viennent d'être faites à MM. Chapu, Idrac, Crauk, Longepied et Delhomme.

« La commission s'est ensuite occupée d'autres affaires. Elle a demandé que le public fût admis à visiter gratuitement et commodément l'ancienne église de Saint-Denis, qui est aujourd'hui un musée national et pour la restauration de laquelle l'État a fait des sacrifices considérables.

« Le président a ensuite exposé que la commission chargée d'étudier la question de la digue du Mont Saint-Michel avait remis son rapport, et qu'il ne désespérait pas que cette question, quand elle reviendra devant le Parlement, reçût une solution conforme aux vœux de la commission des monuments historiques.

« Des allocations s'élevant ensemble à la somme de 309,500 fr. ont été réparties entre les monuments suivants : les fortifications de Carcassonne (Aude); les églises de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure) et de Mauzon (Ardennes); les anciennes cathédrales de Dol (Ille-et-Vilaine) et de Tréguier (Côtes-du-Nord); le palais de justice de Dijon (Côte-d'Or) et l'église Saint-Martin-d'Aime (Savoie).

Les trois premiers sont chargés d'exécuter deux statues en marbre pour la décoration de la grande salle à manger du préfet; M. Longepied doit exécuter deux bas-reliefs allégoriques qui prendront place dans la cour des bureaux; on a confié à M. Delhomme l'exécution des bustes en pierre qui seront placés dans le vestibule du rez-de-chaussée des grands escaliers d'honneur.

L'ensemble de ces nouvelles commandes représente une somme de 70,000 francs.

— On vient de placer, dans le square de l'église Saint-Germain-des-Prés, le long du boulevard Saint-Germain, la statue de Bernard Palissy.

Cette statue, qui repose sur un socle en pierre du Jura, a été fondue chez MM. Thiébaut frères et est l'œuvre du sculpteur Barrias.

Bernard Palissy est représenté près d'un fourneau allumé, tenant un plat dans la main droite; il a l'attitude d'un penseur.

Sur le socle se trouve l'inscription :

A BERNARD PALISSY.

L'installation de cette statue, fonte comprise, revient à près de 4,000 fr.

— On annonce que les fouilles pratiquées dans la via San Ignazio, derrière la Minerve, viennent d'amener au jour la base d'une magnifique colonne sculptée dans le genre, dit-on, de la colonne Antonine.

Cette colonne, en granit gris oriental, a fait probablement partie du portique du temple d'Isis et Sérapis.



VASE NOIR, A DÉCORS GÉOMÉTRIQUES INCISÉS, de Chiusi et d'Orvieto.

Autour, vers la base, on remarque des scènes en demi-relief, qui montrent des prêtres assis sur une sorte d'escabeau et tenant en main des fleurs de lotus.

— L'*Italie* rapporte qu'une intéressante découverte vient d'être faite au Capitole, dans les salles du palais des Conservateurs, occupées aujourd'hui par les bureaux de l'état civil.

Des ouvriers, en grattant l'enduit des murs que l'on allait badigeonner, ont mis au jour des fresques assez bien conservées et dont la couleur est encore vive. L'une d'elles représente la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Les connaisseurs disent que ce sont des peintures de l'École de l'Ombrie, de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie. Le nom de l'auteur est écrit sous la fresque : « Petrus Hispanus et Micciliello... »

Or, il y a trois peintres qui ont porté ce nom ou ce surnom de Pierre Espagnol.

Le premier fut élève du Pérugin, et avait beaucoup de talent, puisque Vasari dit que Raphael était jaloux de lui : il s'appelait Giovanni Spagna.



VASE NOIR, A DÉCORS GÉOMÉTRIQUES INCISÉS, de Chiusi et d'Orvieto.

Les deux autres étaient Crespi Guisque, qu'on avait surnommé « l'Espagnol », et Giuseppe Ribera, plus connu sous le nom de « Spagnoletto ».

G. DARGENTY.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

Paris — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

10 cent. le numéro. — Première année.

4 Août 1883. — N° 27.



L'ART ORNEMENTAL

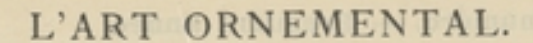
PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

ARMES DE FRANÇOIS Ier.

Médaillon de grès sculpté formant clef de voûte dans la chapelle haute du palais de Fontainebleau. — Dessin de Camille Gilbert.



EXPLICATION DES PLANCHES

Armes de François Ier

Le médaillon de notre première page, qui représente les armes de François Ier, est en grès sculpté : il forme la clef de voûte de la chapelle haute du palais de Fontainebleau. Les pilastres que nous reproduisons font également partie de la décoration de ce palais, à laquelle concoururent tant d'artistes éminents.

François Ier, dit M. Genevay dans une très remarquable étude sur *Charles Le Brun et son influence sur l'art décoratif*, s'était vraiment épris en Italie de l'amour des belles choses : entre ses grands coups d'épée, ses insatiables amours et ses maladroites négociations, visitant les trésors des galeries italiennes, recherchant la conversation des artistes, les traitant avec une noble familiarité, il était devenu admirateur passionné des illustres débris de l'antiquité et des productions des maîtres incomparables du temps, la fleur et la gloire de l'Italie. Il ne faisait, du reste, qu'imiter tous les princes de cette prodigieuse époque, Charles-Quint, Henri VIII, les Médicis, les Sforza, les Gonzague; et, à son retour d'au delà des monts, il enrichit ses palais, Fontainebleau, le Louvre, Chambord, des dépouilles opimes que sa main libérale avait réunies.

Il fit plus; il voulut introduire l'art italien en France, l'y acclimater et, avec une munificence vraiment royale, il appela auprès de lui quelques-uns des peintres, des sculpteurs, des stucateurs qui faisaient la réputation de Florence, de Bologne et de Rome. Bientôt, à Fontainebleau où il avait déjà réuni d'autres artistes français et flamands, parut en 1516 l'illustre Léonard de Vinci avec ses deux élèves Saraï et Melzi. Après le grand Léonard, mort au château de Cloux, à Amboise, vint en 1518 Andrea Vannucchi, que le roi, plus juste et plus éclairé que les princes italiens, tint en singulière estime et combla de présents.

En 1528, dit M. Vatout, à Fontainebleau l'espace manquait aux projets de François Ier; en 1530, les artistes manqueront à l'espace.

Le roi fit appel à l'Italie. Rosso, ou maître Roux comme nos archives l'appellent, répondit à la voix du souverain et eut la gloire de créer véritablement l'école. Nommé peintre du roi, il avait autour de lui le Flamand Leonardo, les Français Michel Samson et Louis Dubreuil, les Italiens Luca Penni, Bartholomeo Miniati, Francesco Cassianimici, Gio Battista da Bagnacavallo, Pellegrino ; les sculpteurs et stucateurs Domenico del Barbieri, Lorenzo Naldino, Paul Pontio, maître François d'Orléans, maître Simon, maître Claude de Paris, maître Laurent le Picard et le graveur del Nasaro.

Comblé de bienfaits, menant le train d'un grand seigneur, Rosso enrichit Fontainebleau de peintures à l'huile, à la fresque, sur émail, « donna des dessins d'orfèvrerie, composa un buffet complet pour le roi, imagina une foule d'ornements, grotesques, moresques, arabesques, pour le château, jusqu'à des caparaçons pour couvrir les chevaux dans les mascarades et les fêtes ». Si l'on en croit Vasari, ce serait sur ses plans et sous sa direction qu'aurait été construite la petite galerie de Fontainebleau. Rosso était de ces grands artistes dont la race est perdue, qui avec la même supériorité ciselaient un bijou, construisaient un palais et l'ornaient de sculptures, de fresques, de stucs, d'émaux et de peintures. Ce travailleur infatigable fut troublé dans sa brillante carrière par l'arrivée en 1532 de Francesco Primaticcio, élève de Jules Romain, que le marquis de Mantoue envoyait à François Ier. Les deux rivaux luttèrent avec passion jusqu'au jour où, à la suite d'une lamentable aventure, le Rosso s'étant empoisonné, la direction de l'école demeura aux mains du Primatice. Il la conserva pendant quatre règnes, sous François Ier, Henri II, François II, Charles IX. Son œuvre fut immense et, pour ne parler que de Fontainebleau, il a orné la galerie d'Ulysse de cinquante-huit fresques, la voûte de quatre-vingts compositions en camaïeu, en émail; il décora la salle Saint-Louis, la chambre de la duchesse d'Étampes, la galerie du bal; il dessina encore la sépulture de François Ier, le tombeau de Henri II, et fit le monument destiné à renfermer le cœur de ce prince qui devait reposer dans la ville d'Orléans. De ses nombreux voyages en Italie il rapporta les moules des plus belles statues antiques, le Laocoon, la Vénus de Médicis, l'Apollon Pythien, etc., qu'il fit jeter en bronze, et l'Hercule de Michel-Ange qui orna longtemps les jardins de Fontainebleau. Courtisan heureux et habile, en l'honneur

de la duchesse de Valentinois, il couvrit les murs du palais des croissants de Diane avec la devise : *Donec totum impleat orbem*, et mourut en 1570 surintendant des bâtiments de la couronne, abbé de Saint-Martin de Troyes, prieur de Bretigny, conseiller et aumônier du roi.

François Ier ne s'était pas contenté de créer à Fontainebleau l'école dont le Rosso et le Primatice furent les inspirateurs et les maîtres, il y avait appelé des tapissiers placés sous la direction de Philbert Rabou, sieur de Bourdaizière, surintendant des bâtiments royaux, et de Sébastien Serlio, peintre et architecte ordinaire du roi. Le Primatice exécuta beaucoup de dessins pour cet atelier. A ces ouvriers, François Ier confia la confection des tentures et des meubles de ses résidences royales. On trouve dans les comptes des bâtiments de 1540 à 1550 les noms de quinze maîtres tapissiers recevant du roi la soie, la laine, l'or, l'argent, filés, etc., et payés, suivant leur talent, de 15 à 20 livres par mois; ils étaient tous sous les ordres de Salomon d'Herbaines, maître tapissier du roi. Ces dépenses pour la manufacture de Fontainebleau n'empêchaient point le roi d'acheter des tapisseries aux manufactures de Paris et de Flandre.

Henri II soutint l'atelier royal de Fontainebleau, mais tous les ateliers périclitèrent sous les derniers Valois. Henri IV les rendit à la vie.

Constatons seulement le fait sans y insister et bornons-nous aux détails historiques sommaires qu'il nous a paru bon de donner à nos lecteurs à propos des beaux échantillons de *feuilliages* Renaissance, dus à l'invention de l'excellent *mestre* Francisque et *desseignés* par A. Pierretz.



PETITE CHRONIQUE

— On sait que le haut-relief de M. Dalou, *la République*, acheté par la Ville au dernier Salon, doit contribuer à la décoration du nouvel Hôtel-de-Ville. On a longuement étudié l'emplacement qui se prêterait le mieux à cette magnifique expression de l'art moderne et, faute de surfaces suffisantes, et surtout suffisamment éclairées, on a décidé que l'œuvre de M. Dalou serait placée dans la salle de lecture du conseil municipal, entre deux grandes bibliothèques où, ce nous semble, elle sera terriblement à l'étroit.

En attendant une installation définitive, rendue difficile par ses vastes proportions, ce haut-relief a été soigneusement emménagé dans les magasins du boulevard Morland.

L'emplacement choisi à l'Hôtel-de-Ville, et qui serait, paraît-il, imposé par l'état des localités, nous semble absolument regrettable. La pièce dont il s'agit ne sera accessible qu'aux seuls membres du conseil. Or, l'œuvre de M. Dalou est d'une richesse décorative telle, qu'on ne doit pas la cloîtrer dans un espace exigu. N'y aurait-il donc point, dans tout ce vaste édifice, une salle plus *ouverte* et plus apte à la recevoir? Dans cette longue suite de salons d'apparat et de galeries de fête, ne pourrait-on pas trouver une place où ce haut-relief magistral serait visible, les jours de réception, dans un cadre de fleurs, sous le ruissellement de la lumière des lustres?

M. Ballu ne pouvait-il pas lui consacrer une paroi dans les pièces situées au premier étage sur le quai ou bien dans la grande salle à manger qui se trouve à l'angle de la place Lobau? C'est une simple question que nous soumettons à la cinquième commission du conseil municipal, dont le choix unanime s'est porté sur l'œuvre de M. Dalou.

Dans la même bibliothèque du conseil, vis-à-vis de la place réservée à *la République* de M. Dalou, a été placée une grande toile représentant également la République. Ce tableau qui, pendant de longues années, est resté roulé dans les magasins de la Ville, boulevard Morland, en a été exhumé lors de l'installation du conseil dans la salle des États, au pavillon de Flore.

C'est une œuvre médiocre et froide du peintre Gérôme, qui n'augmentera certainement pas son bagage artistique. Le seul intérêt que présente cette composition où la figure de la République se détache debout sur un fond étoilé, agrémenté d'un *arc-en-ciel tricolore*, c'est qu'elle a été couronnée en 1848, à la suite d'un concours public dont on ne retrouve aujourd'hui aucune trace dans les dossiers de la préfecture. De ce concours, deux toiles sont restées jusqu'à maintenant : celle de M. Gérôme, ressuscitée il y a quatre ans dans les circonstances que l'on sait, et une autre, exilée à la mairie du XVIIe arrondissement où elle décore la salle du

conseil, voisine du cabinet du maire. Cette dernière est l'œuvre sèche, guindée et plus que faible, du peintre Papéty.

Profitons de l'occasion pour noter au courant de la plume les œuvres d'art qui décorent, quant à présent, les nouveaux locaux du conseil.

Dans la salle des séances on a placé, vis-à-vis de la tribune, le modèle en plâtre du buste de la République, de Gautherin, acquis il y a quelques années au Salon. Dans le cabinet du président se trouvent : une grande toile de M. Luigi Loir, *Bercy pendant l'inondation*, un paysage d'Ulysse Parent et deux portraits d'échevins, l'un par de Troy, l'autre d'un peintre inconnu de l'école du XVIIe siècle. Dans le cabinet du président du conseil général, il y a deux fusains d'Ulysse Parent et deux tableaux : *Paris vu du Pont-Neuf*, par feu Herpin, et le *Quai Saint-Bernard*, par M. Pierre Vauthier. Dans la salle du budget : les *Réservistes*, de M. Jeanniot, et le *Repos*, acquis par la Ville à la vente Courbet. Dans le bureau du syndic,



FRONTISPICE COMPOSÉ PAR J. BERAIN.

se trouvent les portraits de deux prévôts des marchands : la Michodière et de Castagnère, le premier par Duplessis, le second par Largillière, ainsi que le *Quai de l'Horloge*, par M. Paul Lecomte. Enfin, dans la buvette, deux autres tableaux : *Souvenir de fête*, par M. Cazin, et un *Jour de fête*, par M. Jeannin.

Nous pourrions presque comprendre dans cette nomenclature le beau manuscrit enluminé à la gouache qui décore la salle des journalistes et qui, offert par le lord-maire en souvenir du voyage fait à Londres par M. Léon Say et le président du conseil municipal en 1871 pour remercier la municipalité de Londres des services rendus à Paris assiégé, constitue une véritable œuvre d'art.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. ROUAM, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 11 Août 1883. — N° 28.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

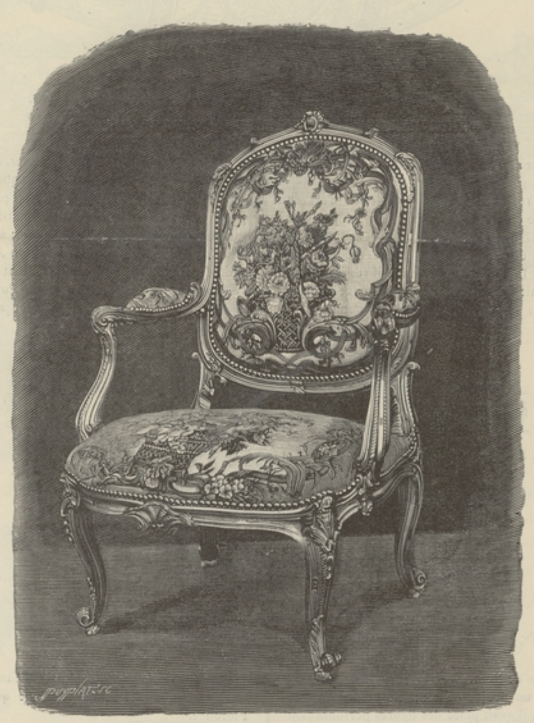
Fauteuil Louis XV.

Ce fauteuil appartient à la collection de Hamilton Palace. C'est un des meubles les plus riches qu'ait produits cette belle et féconde époque. Il est recouvert de tapisserie des Gobelins.

Baril en cristal de roche gravé.

Ce précieux bijou est un travail italien du XVIe siècle. Il est monté en or émaillé. — La coupe est également un travail italien et date de la même époque. Comme le baril, elle est montée en or.

Le cristal de roche est un quartz transparent. Lorsqu'il est pur, il est parfaitement limpide et incolore. On l'emploie alors à faire des coupes, des cornets, des boîtes, des bonbonnières, enfin des objets d'art très variés. Ces objets sont en général très chers, surtout ceux qui datent de la Renaissance. Le cristal de roche est moins dur que les pierres fines, il raye cependant le verre et résiste à la lime. Il appartient à une des espèces minérales qui sont le plus répandues dans la nature, qui présentent les modifications les plus variées et qui, par suite, servent à des usages très multipliés. Toutes ces variétés sont essentiellement et exclusivement composées de silice, sauf les cas de mélanges accidentels. Le quartz est insoluble dans l'eau et dans tous les acides, à l'exception de l'acide fluorhydrique; il est infusible au chalumeau ordinaire, mais avec le chalumeau à gaz oxyhydrogène on est parvenu à le fondre et à le volatiliser. Dans la fusion, il devient susceptible de se mouler et de s'étirer en fils. Le quartz, qui est généralement incolore, prend souvent des couleurs plus ou moins vives par des mélanges de matières étrangères, tantôt en conservant sa transparence, tantôt en devenant opaque. Il se mélange ainsi de peroxyde de fer, d'hydrate jauni de ce peroxyde, ou d'argile ferrugineuse rouge et jaune, et de matière amphibolique ou chloritique qui le colore en vert. On le rencontre partout à la surface et dans l'intérieur de la terre, à quelque profondeur que l'on descende, dans les terrains de tous les âges, de tous les modes de formation et dans toutes les circonstances possibles de gisement. — La grande diversité de modifications que présente le quartz l'a fait partager en plusieurs sous-espèces qu'on peut réduire à quatre, savoir : le *quartz hyalin*, le *jaspe*, l'*agate* et l'*opale*.



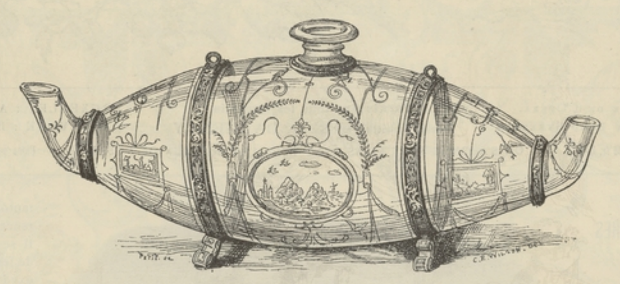
Fauteuil du temps de Louis XV,
recouvert d'ancienne tapisserie des Gobelins. — Gravure de J. J. Puyplat.

Projets de casques, par Benvenuto Cellini.

Nous avons commencé dans notre numéro 23 une notice biographique sur le grand artiste florentin et nous avons promis à nos lecteurs de la compléter dans une série de numéros suivants. Qu'on veuille bien se reporter à la salière dont nous avons donné le dessin en troisième page et, en lisant la description qui va suivre que Benvenuto lui-même a pris soin de faire de son œuvre, on verra que l'œuvre et la description présentent entre elles quelques légères différences.

« La salière du roi, dit Cellini, était de forme ovale, tout en or ciselé, et avait environ deux tiers de brasse de dimension. En parlant du modèle, j'ai dit que j'avais représenté l'Océan et la Terre, assis tous les deux, les jambes entrelacées par allusion aux golfes qui pénètrent dans les terres et aux caps qui s'avancent dans la mer. J'avais placé un trident dans la main droite de l'Océan et dans la gauche une barque d'un travail exquis destinée à recevoir le sel. Au-dessous du dieu étaient quatre chevaux marins, qui n'avaient du cheval que la tête, le poitrail et les jambes de

devant. Les queues de poisson qui terminaient leurs corps s'entremêlaient gracieusement. L'Océan était assis sur ce groupe, dans une attitude remplie de fierté. Une foule de poissons et d'autres animaux marins nageaient autour de lui et fendaient des vagues recouvertes d'un émail exactement de la couleur de l'eau. La Terre, sous les traits d'une belle femme nue, tenait de la main droite une corne d'abondance et de la gauche un petit temple d'ordre ionique, délicatement ciselé, propre à renfermer le poivre. Au-dessous de cette figure étaient rassemblés les plus beaux animaux que produise la terre. Une partie des rochers qui se trouvaient près d'elle était émaillée : j'avais laissé l'autre en or. Ce groupe était encastré dans une base d'ébène, dans l'épaisseur de laquelle j'avais ménagé une doucine ornée de quatre figurines d'or en demi-relief. Elles représentaient la Nuit, le Jour, le Crépuscule et l'Aurore, et étaient séparées l'une de l'autre par les Quatre Vents principaux, ciselés et émaillés avec tout le soin imaginable. Quand je mis cette salière devant les yeux du roi, il poussa un grand cri d'étonnement et ne put se lasser de la contempler. Il m'ordonna ensuite de la garder chez moi jusqu'à ce qu'il me dît ce que je devais en faire. Je la remportai donc. J'invitai de suite plusieurs de mes amis à un dîner qui



Baril en cristal de roche gravé, avec monture en or émaillé.

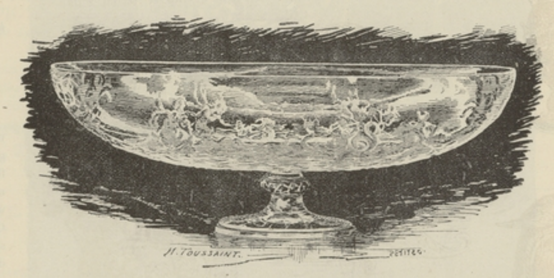
Travail italien du xvi[e] siècle. — Dessin de Ch. E. Wilson.

fut des plus gais et où la salière figura au milieu de la table; nous fûmes les premiers à nous en servir. »

La salière fut appréciée par le roi comme elle le méritait : c'est en effet une œuvre tout à fait hors ligne comme exécution, sinon au point de vue de la disposition.

Cellini avait mené ce travail de front avec le grand modèle d'un *Jupiter* qui lui avait été commandé. Dès qu'il l'eut terminé il résolut de le couler en bronze; mais comme c'était un essai absolument nouveau pour lui, il fit un marché avec des maîtres fondeurs parisiens qui s'engagèrent sous leur responsabilité à lui livrer sa statue en bon état. Cependant, quand il les vit à l'œuvre, il leur fit quelques observations que les fondeurs reçurent assez mal. Cellini ne voulut pas les arrêter, mais il se mit à composer deux têtes colossales, les fondit lui-même et les réussit, affirmant sa supériorité en cela comme en tout autre chose.

Cellini termina promptement son *Jupiter* pour lequel il fit un piédestal orné de deux bas-reliefs, représentant d'un côté *Léda avec le cygne*, de l'autre *l'Enlèvement de Ganymède*. Puis il s'occupa de la décoration du château de Fontainebleau. Commençant par la porte, il exécuta, sur le



Coupe en cristal de roche gravé, avec monture en or émaillé.

Travail italien du xvi[e] siècle. — Dessin de H. Toussaint.

désir manifesté par le roi, la Nymphe de Fontainebleau qui est aujourd'hui au Louvre. Il fit en même temps un projet de fontaine pour le même palais. Aux quatre angles du bassin, il avait placé des figures personnifiant la *Science des lettres*, *l'Art du dessin*, *la Musique* et la *Libéralité royale* sans laquelle les autres ne sauraient exister. L'édifice devait être couronné par une grande figure du dieu, mais sous les traits de François I[er]. Le roi, ravi de ce projet, envoya à Cellini des lettres de naturalisation avec le titre de seigneur du Petit-Nesle, où il demeurait. Cette haute faveur ne garantit pas Cellini des effets de la haine de la duchesse d'Étampes. Elle lui opposa Primatice qui arrivait d'Italie et l'irritable Florentin ne vainquit cette concurrence redoutable qu'en menaçant son concurrent de mort. Primatice, fort effrayé, se fit envoyer en mission en Italie, mais son départ n'eut d'autre résultat que d'irriter davantage les ennemis de notre statuaire et particulièrement la duchesse d'Étampes, qui lui fit la vie tellement insupportable qu'il se vit forcé de quitter la France et de retourner à Florence.

Nous suivrons Cellini, dans un prochain numéro, au milieu de cette troisième phase de son existence.

PETITE CHRONIQUE

— L'inauguration du monument *la Défense de Paris*, de M. Barrias, est fixée au 12 août. M. Jules Ferry présidera.

— Une école d'application du dessin à diverses industries d'art va être installée dans les bâtiments scolaires de la rue des Petits-Hôtels. La dépense est évaluée à 45,000 francs.

— On sait que l'Union centrale des Arts décoratifs a institué un atelier de moulages destiné à fournir des reproductions à toutes les écoles publiques, privées, musées de province et établissements particuliers. L'Union centrale est en mesure de fournir dès aujourd'hui les moulages provenant des sculptures du Musée Carnavalet, de l'ancien Hôtel-de-Ville et des Tuileries.



Projets de casques, par Benvenuto Cellini.

Fac-similé de dessins de Niccola Sanesi.

Par suite d'un accord intervenu entre elle et l'administration des Beaux-Arts, elle peut ajouter à cette première collection les moulages provenant du Musée du Trocadéro, qui comprennent les plus beaux modèles de Notre-Dame de Paris, de la cathédrale d'Amiens, des cathédrales de Reims, Chartres, Laon, Beauvais, Tours, Bordeaux et Bayonne, de l'abbaye de Saint-Denis, du château de Blois, etc., etc.

Ces moulages sont livrés aux écoles publiques moyennant le prix de revient.

Très prochainement, l'Union centrale, qui a déjà pu doubler le nombre des travailleurs quotidiens dans sa bibliothèque de la place des Vosges, à la suite des précieuses acquisitions qu'elle a faites pour enrichir cette bibliothèque, mettra à la disposition des écoles les reproductions

photographiques des plus beaux spécimens du mobilier, de l'orfèvrerie et des différents arts industriels.

L'Union centrale a l'ambition de devenir, selon l'expression de son président, l'usine de toutes les reproductions utiles à l'industrie française, en attendant qu'elle puisse instituer ce Musée de l'art industriel depuis si longtemps réclamé par le travail national.

— Les archéologues sont dans la joie. L'obélisque dont on avait commencé à Rome à découvrir la base derrière l'église de la Minerve, non seulement est intact, mais il est encore plus grand qu'on ne l'espérait. On croyait qu'il aurait tout au plus 5 mètres de hauteur, tandis qu'il mesure 6 m. 45.

Ce n'est pas une petite affaire que d'enlever un monolithe de cette dimension : aussi a-t-on dû recourir à la construction de tout un système d'échafaudage, et l'ascension de cette pièce de granit a pu se faire sans encombre.



Frise composée et gravée par Théodore de Baig, de Nuremberg.

En disant que cet obélisque devait avoir, à peu de chose près, les dimensions de celui de la place du Panthéon, on ne se trompait pas de beaucoup. Il a, en effet, 9 centimètres de plus et 98 centimètres de plus que celui de la Minerve.

Où le placera-t-on ? Voilà encore une question qu'il va falloir résoudre promptement.

La commission archéologique municipale a demandé au syndic son avis à ce sujet, en le priant de ne pas tarder à prendre une décision.

Quelques archéologues voudraient que cet obélisque fût élevé au milieu de la place du Collegio Romano, à une petite distance, par conséquent, de l'endroit où il a été trouvé.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 18 Août 1883. — N° 29.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Coupe d'or.

Cette coupe est un travail du xvie siècle qui appartient au prince Antoine Palffy. Elle est d'une forme très riche et recouverte d'ornements qui s'enchevêtrent avec beaucoup de grâce, entourant des armes, des trophées et d'autres emblèmes en émail translucide. Au sommet, un guerrier romain dont le casque, le vêtement et les armes sont également émaillés. Ce précieux objet est vraisemblablement dû à des artistes italiens venus en Allemagne au xvie siècle. Il a sa légende. — C'était en 1598 ; un des ancêtres du prince, le comte Nicolas Palffy, avait reconquis sur les Turcs la forteresse de Raab que l'on considérait comme la clef des domaines héréditaires de l'Autriche. La diète de la basse Autriche, en reconnaissance de ce fait d'armes, offrit au vaillant guerrier cette coupe qui est une merveille d'orfèvrerie et dont la ciselure est si finement et si artistement traitée qu'elle ne le cède à aucun ouvrage de la même époque, pas même aux pièces capitales des musées et des trésors d'églises.

Vases noirs de Véies à décors incisés. — Vase noir à reliefs imprimés au cylindre. — Œnochoé étrusque connu sous le nom de Beckford vase.

Nous avons parlé dans un numéro précédent de la nature et de l'origine des poteries noires. Nous croyons utile de donner à nos lecteurs, toujours d'après M. François Lenormant, quelques détails complémentaires sur ces poteries qui constituent la céramique véritablement nationale et de création indigène dans la portion de l'Étrurie où on la rencontre.

Les poteries de terre noire sont un produit du génie propre des Étrusques, un produit qui leur est resté spécial. Ils ont sans doute dans une partie de ces poteries, dans toutes celles qui sont décorées de reliefs, imité les formes de l'ornementation des modèles métalliques que le commerce maritime leur apportait, mais, pour la fabrication, ils n'ont pas eu de modèles antérieurs, ils l'ont entièrement créée eux-mêmes. Au point de vue des procédés de l'art du potier, les terres noires étrusques sont la continuation et le perfectionnement de la plus ancienne poterie italique.



Coupe (Pocal) d'or du comte Palffy (1598).
Dessin de Camille Gilbert.

Elles en contiennent d'abord les formes et le décor, et plus tard on y adapta un nouveau système de décoration, celui des reliefs. Les prototypes de ces reliefs sont asiatiques, mais ils ont été empruntés à des objets d'une autre matière, aux produits d'une autre industrie, celle du dinandier en bronze et en cuivre.

Le goût de simuler en terre les vases de métal est un goût essentiellement et spécialement étrusque, qui se continue lorsque les poteries étrusco-campaniennes à vernis noir brillant succèdent aux anciennes terres noires sans vernis. Les autres peuples anciens dont nous connaissons les œuvres n'ont pas eu cette constante préoccupation des Étrusques. Quand ils fabriquaient des poteries, ils cherchaient à leur donner un caractère et un aspect qui fussent propres à l'art de terre, au lieu de s'attacher à y copier le bronze et à en imiter l'aspect autant que possible.

La plus ancienne poterie étrusque appartient à ce que M. Birch a appelé *brown ware* par opposition au *black ware* proprement dit. Elle ne diffère par aucun caractère essentiel des vases les plus anciens du Latium ou du Picenum, et en général de toute la poterie italique de la première époque du fer, qui est elle-même un simple perfectionnement de la céramique de l'époque dite du bronze telle que celle dont on rencontre les débris dans les *terramare* de l'Émilie. On doit du reste la rattacher à tout un ensemble d'industrie céramique primitive, qu'on peut qualifier de *pélasgique* pour lui donner une appellation générale, car on le retrouve aussi dans la Troade, dans la Grèce et à Chypre. Ce sont des poteries d'une terre lustrée au polissoir et non vernie, décorées de dessins géométriques analogues à ceux des premiers vases peints de l'Archipel, mais exécutés par voie d'incision dans la pâte encore fraîche, poteries d'une étoffe assez grossière et dont la coloration va du rouge vif au noir en passant par les diverses nuances du brun. Les poteries italiques de cette espèce, en Étrurie comme dans le Latium, sont bien loin d'atteindre la perfection de travail de celles de Chypre, en particulier de celles qu'on y a découvertes dans la nécropole d'Alambra. Les potiers de l'Italie, à l'âge reculé auquel on doit placer cette fabrication, ne connaissaient pas encore le tour de main, le procédé particulier de cuisson qui produisait la belle couleur d'un noir franc et brillant, obtenue plus tard par leurs successeurs. Au contraire, ceux de la Troade en possédaient le secret dès une très haute antiquité, et encore mieux ceux de Chypre.

Le musée étrusque de Florence est jusqu'ici le seul où l'on ait formé une suite un peu développée de ces premières terres noires dont nous avons donné et dont nous donnons aujourd'hui plusieurs spécimens.

Les poteries de terre noire à reliefs sont plus récentes que les vases de



Vase noir de Véies a décors incisés.
Dessin de J. B. Drouot.

bucchero nero dont nous venons de parler. M. Lenormant ne croit pas qu'on puisse considérer la transformation de la céramique étrusque comme s'étant opérée antérieurement à l'époque où l'on fabriquait en Grèce les



Œnochoé étrusque connu sous le nom de Beckford Vase.
Dessin de Ch. E. Wilson.

vases peints dits de style asiatique, c'est-à-dire antérieurement au VIIe siècle avant notre ère.

L'adoption du système des décors en relief ne supprima pas, du reste, la fabrication des vases de terre noire entièrement lisses qui avait commencé dans l'époque précédente : on en a fait jusqu'à la cessation complète de cette branche d'industrie. Elle ne produisit même pas l'abandon total du procédé de l'incision pour une partie du décor. Les terres noires de Véies qui constituent une classe à part dans ces poteries n'offrent jamais



Vase noir de Véies a décors incisés.
Dessin de J. B. Drouot.

des reliefs, mais des dessins incisés et ponctués en cœur qui représentent les mêmes ornements, les mêmes fleurs de lotus, les mêmes suites d'animaux et de monstres fantastiques que les reliefs des poteries noires des autres localités. Parmi les vases de Chiusi eux-mêmes, il en est un certain nombre qui combinent des décors incisés et ponctués, mais non plus de style géométrique, avec des têtes ou d'autres ornements en relief. Enfin, dans bien des cas, le potier a eu recours à la méthode de l'incision pour relever la monotonie des figures en très bas relief qu'il obtenait par le



Vase noir a reliefs imprimés au cylindre.
Dessin de J. B. Drouot

moulage ou l'impression, pour y donner plus de finesse et y marquer les menus détails du costume; il imitait ainsi le faire du toreuticien qui ciselait son bronze après la fonte.

Des poteries étrusques de terre noire décorées de reliefs, les plus anciennes incontestablement sont celles où le corps du vase est lisse dans la majeure partie, ou bien présente des cannelures, soit verticales, soit horizontales, et où les sujets figurés se réduisent à une ou deux bandes étroites produites par la rotation d'un cylindre de terre cuite ou de pierre gravé en creux à la manière des cylindres assyriens ou babyloniens, que l'on



LE BAPTÊME DE JÉSUS.

Tapisserie du palais de Madrid. — Gravure d'Edmond Yon.

appliquait en creux sur la terre encore molle, mais seulement après le modelage complet du vase. Les origines de leur fabrication sont contemporaines de celle des grands *pithoi* de terre rouge décorés d'après la même méthode, avec les mêmes cannelures et les mêmes frises imprimées au moyen de cylindres que l'on rencontre dans les tombeaux de Cæré, immédiatement antérieurs à l'apparition des vases peints corinthiens, dont la fabrication a dû commencer vers le dernier quart du VIIe siècle.

Enfin, les faits permettent de conclure que la fabrication des vases à reliefs de terre noire a cessé dans le cours du IIIe siècle par l'introduction de l'industrie nouvelle des vases étrusco-campaniens, laquelle supplanta rapidement les anciennes pratiques des céramistes indigènes. Il serait inutile, du reste, de chercher à préciser davantage les dates, excepté cependant pour ce qui touche au pays des Volsiniens, car un changement aussi complet de l'industrie céramique d'un peuple ne s'est certainement pas opéré en un jour.

Le Baptême de Jésus.

Le palais de Madrid est très riche en vieilles tapisseries. Il en est quelques-unes qui remontent aux temps des ducs de Bourgogne. D'autres datent de l'époque qui s'écoula entre l'avènement de Philippe le Beau et la majorité de son fils (1495-1515). C'est sous le règne de Charles-Quint et dans les premières années de celui de Philippe II que les palais d'Espagne et le trésor royal de Simancas se sont enrichis des splendides tentures



Frise composée et gravée par Théodore de Baig, de Nuremberg.

sorties des fabriques d'Arras, de Tournay, de Bruxelles et d'Audenarde, qui s'y voient.

L'activité des ateliers flamands, dit M. Eugène Müntz, ne le cède guère à partir du milieu du XIVe siècle à celle des ateliers parisiens. Le mariage de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, avec la fille et l'héritière du comte de Flandre en 1369, eut pour résultat d'imprimer une impulsion vraiment extraordinaire à la fabrication, notamment à Arras.

La communauté de traditions et d'inspirations nous autorise à croire que, dans les provinces wallones et flamandes, aussi bien que dans les provinces françaises proprement dites, le public affectionnait les mêmes représentations et que les artistes les traitaient dans un style peu différent. En ce qui concerne ce dernier point, il nous serait difficile, vu la rareté des tapisseries de cette époque, d'asseoir notre jugement sur un ensemble d'observations concluant. Quant aux sujets à la mode, les inventaires du temps se chargent de nous les faire connaître dans le plus grand détail : nous y voyons que l'histoire sainte, les romans de chevalerie, les scènes contemporaines, l'allégorie se partagent tour à tour les prédilections des amateurs franco-flamands.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.
Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 25 Août 1883. — N° 30.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



Bras Louis XV a trois lumières, en bronze doré.
(Palais Royal de Gênes.)

EXPLICATION DES PLANCHES

Bras Louis XV.

On appelle bras-appliques des bras de lumière qu'on attache aux murs. Ces bras portent des branches de lumière destinées à supporter des bougies, des girandoles, ou même des lampes.

Notre bras de lumière appartient au Palais Royal de Gênes. C'est un des types les plus élégants et les plus purs de ce genre de meubles. Il est en bronze doré, à trois lumières, et formé d'enroulements gracieux autant que puissants et robustes.

Aiguière et plateau en ancienne faïence de Delft, à fond noir.

L'histoire céramique de la Hollande est très incertaine. Les exagérations qu'on a publiées sur ses fabrications anciennes, dit M. Jacquemart, compliquent singulièrement la tâche des écrivains sérieux. On a été jusqu'à prendre pour la date 1480 des chiffres de série inscrits sur de médiocres faïences de la fin du XVIIIe siècle.

L'histoire des fabriques de Delft, c'est l'histoire de toute l'industrie céramique de la Hollande, aussi croyons-nous devoir nous étendre d'une façon toute particulière sur ce centre de production céramique absolument exceptionnel, que tout le monde connaît de nom et dont le moindre amateur de faïence possède au moins un échantillon.

Delft est une ville forte de la Hollande méridionale, située sur la Schie et le canal qui va de Rotterdam à la Haye.

Non seulement, dit M. Henry Havard, la fabrication de ses faïences a atteint des proportions inusitées et dont on chercherait vainement autre part l'équivalent; mais encore la durée de cette fabrication, la persistance de cette belle industrie à se maintenir dans les murs de la petite cité hollandaise est également un fait très digne de remarque et qui peut seul expliquer la quantité prodigieuse de faïences delftoises qu'on rencontre encore de nos jours dans le commerce. Cette étonnante prospérité, Delft la dut en partie au développement extraordinaire du commerce hollandais. Il est clair qu'à une époque où les Provinces-Unies étaient devenues le trait d'union entre l'Europe et l'Asie, où les flottes de la Compagnie des Indes couvraient les deux Océans, où de Ruyter et Tromp étaient les maîtres de la mer, l'industrie néerlandaise devait avoir des débouchés singulièrement plus vastes que d'autres nations sans marine et sans relations extérieures.

La Compagnie des Indes, en effet, fait observer M. Garnier, avait dès le milieu du XVIIe siècle importé en Europe les porcelaines de la Chine et du Japon, regardées jusque-là comme des productions exceptionnelles, réservées seulement aux souverains et aux grands seigneurs. Malgré la quantité considérable qui en arrivait ainsi en Hollande, le prix de ces porcelaines était encore assez élevé et les potiers de Delft durent naturellement songer à les copier pour satisfaire les caprices de la mode, tournée tout entière, à cette époque, vers les produits de l'extrême Orient. C'est là, évidemment, la cause de l'importance prise dès le début par la fabrication delftoise; mais il serait injuste de ne voir dans les céramistes hollandais que des copistes de l'art oriental; ils surent faire preuve d'originalité et, s'ils ne créèrent pas dans l'ornementation de leurs faïences d'apparat et de leur vaisselle de table un genre bien tranché, ils transformèrent du moins et souvent d'une façon si intelligente les décors qui leur servaient de modèles, qu'ils en firent un art à part et dont l'influence devait se faire sentir pendant longtemps sur un grand nombre de fabriques étrangères.

De même que les Italiens, les *potiers* de Delft ont recouvert leurs faïences, après la décoration, d'un surémail transparent et uni, destiné à donner plus de brillant et d'éclat aux couleurs appliquées sur une couche d'émail à base d'étain, formant, pour ainsi dire, une sorte d'engobage. Par ce procédé, la couche sur laquelle on peignait pouvait être plus solide, moins farineuse, par conséquent moins absorbante, et permettait aux décorateurs de donner plus de finesse à leurs œuvres. C'est ainsi que les artistes de Delft ont pu produire ces plaques étonnantes d'exécution, véritables chefs-d'œuvre de la céramique, dont les sujets représentant des kermesses, des chasses, des combats, des paysages, des marines, étaient empruntés aux compositions de Wouvermans, de Berghem, de Van Goyen, etc.



DOSSIER DE CHAISE.
Incrustations d'ivoire. Travail italien.
Dessin de C. De Roddaz.

Comme les potiers rouennais, les faïenciers hollandais ont fabriqué en terre, avec une habileté et une ingéniosité surprenantes, une multitude d'objets usuels ou de fantaisie : dessus de brosses, chauffe-pieds, chauffe-mains, chaufferettes de fumeurs, théières avec supports en faïence, statuettes, cadres de miroirs, cages avec leurs accessoires, porte-perruques, jouets d'enfants et jusqu'à des flûtes et des violons, véritables instruments richement décorés, aux sons un peu graves peut-être, mais pleins d'éclat.

M. Henry Havard a pu donner, après de nombreuses et pénibles recherches, les notices biographiques de plus de sept cent cinquante faïenciers de Delft, depuis maître Herman Pieterz, établi en 1584, jusqu'à Van Putten, dont la fabrique existait encore en 1848.

Il nous a paru intéressant pour nos lecteurs d'être mis au courant des origines de la faïence de Delft. C'est pourquoi nous reproduirons en partie dans ce numéro-ci et dans plusieurs des suivants la remarquable étude publiée sur ce sujet par M. Havard.

« A quelle époque, dit M. Havard, faut-il faire remonter les origines de la faïence de Delft? Selon nous, c'est aux dernières années du XVIe siècle qu'il faut placer les premiers essais, et aux premières années du XVIIe siècle qu'il faut attribuer les premiers produits commercialement fabriqués.

« Cette date, toutefois, n'est affirmée par aucune pièce officielle. Nous n'avons pu découvrir aucun privilège, aucune charte, aucun octroi, venant nous dénoncer l'année, le jour où la fabrication a commencé, par la bonne raison que cette pièce qui nous manque n'a jamais existé. Mais l'époque certaine de ces commencements résulte d'une foule de documents que nous avons pu retrouver, grouper, et de l'analyse desquels on peut conclure avec une certitude que nous jugeons absolue, car, de toutes les pièces qui nous ont passé sous les yeux, il ne s'en est trouvé que deux qui semblent contredire cette date.

« Ces deux documents sont deux pièces de faïence, deux documents céramiques par conséquent, genre de preuve dont nous ne prétendons en rien diminuer la valeur ni l'importance ; car il est bien clair que si l'on pouvait rencontrer une ou plusieurs œuvres portant un nom et une date bien authentiques, tous les doutes disparaîtraient et le problème serait résolu. C'est ce qu'a parfaitement compris un auteur qui a beaucoup écrit sur la matière, M. Demmin, et c'est à lui que nous sommes redevables de ces deux documents céramiques. Malheureusement, soit manque de réflexion, soit toute autre cause, M. Demmin leur a attribué une valeur historique qu'ils sont bien loin d'avoir.

« Le premier est un petit cheval. Rien dans sa forme ni dans son harnachement n'indique le XVe siècle. Il appartient tout entier au XVIIIe, à

l'époque rococo, mais il est marqué $\frac{\text{I H F}}{1480}$ et ces lettres qu'on a prises pour une signature, ces chiffres qu'on a pris pour une date, ont fait croire qu'il était vieux de plus de quatre cents ans.

« Il suffisait pourtant de la moindre connaissance de ce que fut le xve siècle en Hollande, pour empêcher une pareille méprise. En ce temps-là, personne ne l'ignore, les caractères romains et les chiffres arabes étaient sinon inconnus, du moins absolument inusités dans les Pays-Bas. Qui donc aurait pu enseigner au brave céramiste qui a confectionné cette œuvre vulgaire à écrire de la sorte? Où donc aurait-il appris à former des lettres pareilles?

« Ce n'est pas en regardant les enseignes : même un siècle plus tard, elles étaient rédigées en lettres gothiques. Ce n'est pas en feuilletant les livres : le premier ouvrage imprimé dans les Pays-Bas, en caractères romains, ne date que de 1483. Ce n'est pas sur les monnaies, car ce n'est qu'aux environs de 1530 qu'on commença à Dordrecht à battre les premières pièces portant des légendes en lettres romaines. Je donne ces explications, non pas à cause de ce petit cheval qui ne peut prêter à contestation, mais pour d'autres ouvrages qui pourraient surgir avec des caractères de modernité moins accentués. Nous savons, du reste, ce que ces trois lettres signifient, I H F veulent dire : IN HET FORTUYN, *à la fortune*. C'était l'enseigne d'une manufacture qui fut fondée en 1691 et, de peur qu'on ne l'ignorât, le propriétaire de cette fabrique a eu soin de nous donner lui-même la traduction de son monogramme. Nous relevons, en effet, sous un petit chandelier de forme Louis XV, à décor polychrome et qui fait partie de la collection Evenepoel, à Bruxelles, l'inscription suivante, qui nous paraît répondre à toutes les objections, tant elle est claire et laisse peu de prise aux fantaisies de l'interprétation :

$$\frac{\text{I H F}}{1185}$$

In I H fortuyn

« Quant au chiffre, qui est un numéro d'ordre, on voit à quels dangers on s'exposerait en le prenant pour une date. Ce serait maintenant au xiie siècle qu'il faudrait faire remonter les origines de la fabrication delftoise, alors qu'un petit plat ovale du musée de Sèvres, portant la même marque avec le chiffre 183, assignerait à celle-ci une existence pour ainsi dire préhistorique. »



AIGUIÈRE ET PLATEAU EN ANCIENNE FAÏENCE DE DELFT, A FOND NOIR.
Dessins de Ch. E. Wilson.

Dossier de chaise.

Ce dossier à incrustations d'ivoire est un travail italien qui fait partie de la collection Errera.

PETITE CHRONIQUE

— A la suite de la fête de l'inauguration de l'Hôtel de Ville, le 13 juillet 1882, une médaille commémorative a été distribuée à tous les travailleurs qui avaient participé d'une façon quelconque à l'édification de ce monument.

Une seconde médaille va être frappée en l'honneur de cette même inauguration, pour être distribuée au Président de la République, au président de la Chambre, au président du Sénat, aux préfets de la Seine et de police, aux secrétaires généraux des deux préfectures, aux conseillers municipaux et généraux, aux directeurs et sous-directeurs de l'administration.

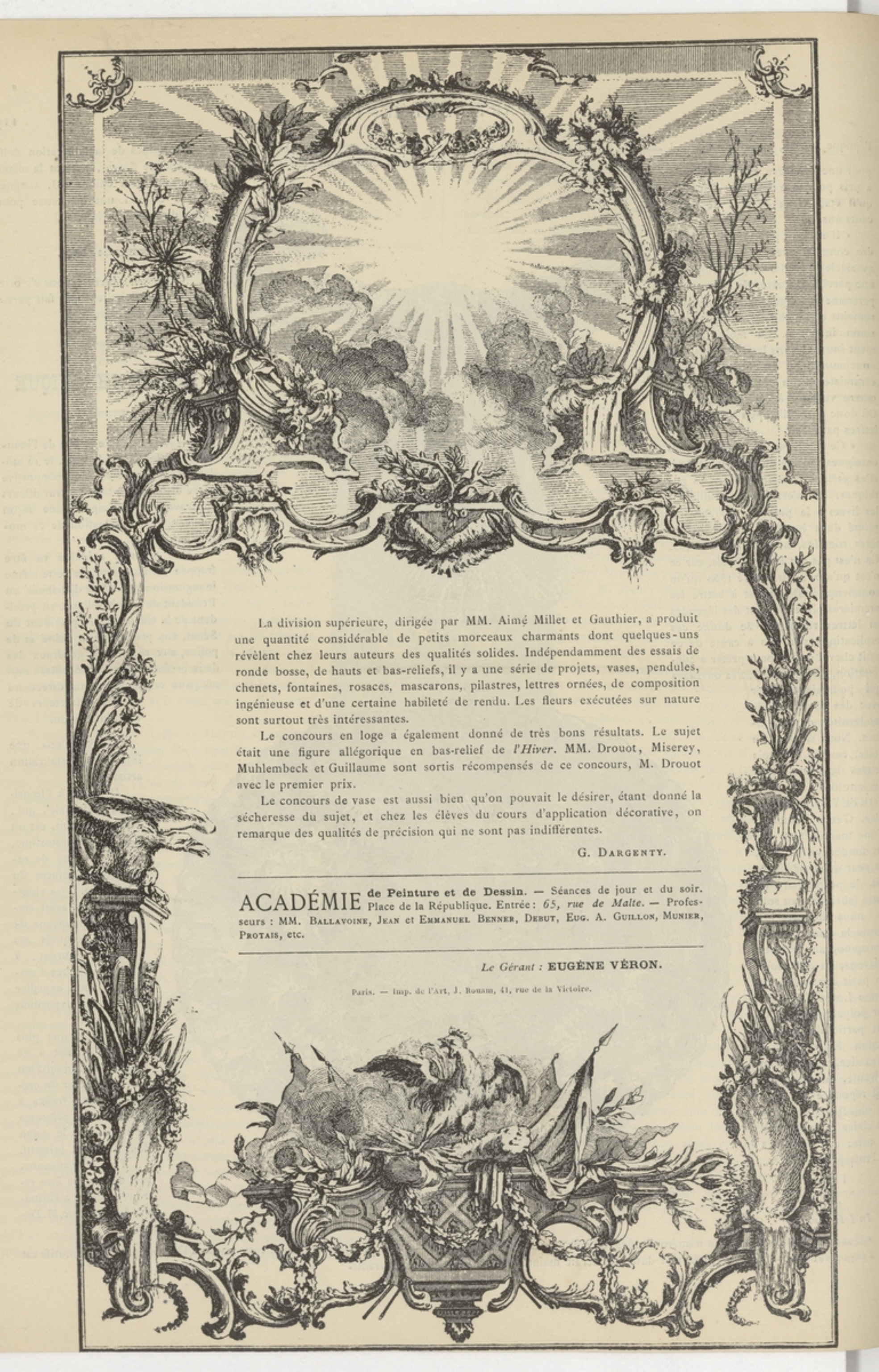
— Signalons une intelligente restauration artistique.

Il existe à l'Imprimerie nationale, qui, comme on sait, est un vieil hôtel historique, un salon orné de ravissantes peintures du xviiie siècle. Il y a vingt-huit ans, on avait employé les panneaux de bois sur lesquels ces peintures figurent, à faire des caisses d'emballage pour expédier des objets à l'exposition de Londres.

Ce n'est que plus tard que le fait a été reconnu et aujourd'hui on va consacrer un crédit de 3,000 francs à restaurer les peintures et à remettre le salon dans son état primitif.

Tous les panneaux, sauf un, ont pu être retrouvés, grâce à l'initiative du directeur, M. Doniol.

— L'Exposition organisée cette année à l'École des Arts décoratifs est fort intéressante.



La division supérieure, dirigée par MM. Aimé Millet et Gauthier, a produit une quantité considérable de petits morceaux charmants dont quelques-uns révèlent chez leurs auteurs des qualités solides. Indépendamment des essais de ronde bosse, de hauts et bas-reliefs, il y a une série de projets, vases, pendules, chenets, fontaines, rosaces, mascarons, pilastres, lettres ornées, de composition ingénieuse et d'une certaine habileté de rendu. Les fleurs exécutées sur nature sont surtout très intéressantes.

Le concours en loge a également donné de très bons résultats. Le sujet était une figure allégorique en bas-relief de *l'Hiver*. MM. Drouot, Miserey, Muhlembeck et Guillaume sont sortis récompensés de ce concours, M. Drouot avec le premier prix.

Le concours de vase est aussi bien qu'on pouvait le désirer, étant donné la sécheresse du sujet, et chez les élèves du cours d'application décorative, on remarque des qualités de précision qui ne sont pas indifférentes.

G. Dargenty.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

Paris. — Imp. de l'Art, J. Rouam, 41, rue de la Victoire.

10 cent. le numéro. — Première année. 1er Septembre 1883. — N° 31.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Buire.

Cette buire fait partie du trésor impérial d'Autriche. L'anse et la buire sont d'une seule pièce. Sous le bec, un masque est taillé en relief. Une sirène domine le couvercle en or. Sur le pied on voit les figures en relief de Jupiter, de Junon, de Neptune et d'Amphitrite, séparées par des têtes de béliers. C'est un travail italien du XVIe siècle : sa hauteur est de o^{m},35.

La buire est un vase piriforme dont l'ouverture s'allonge avant d'arriver à son évasement. Ce vase portait au Moyen-Age le nom de *buée*, *buhe* ou *buye*. Il existe des buires de toute espèce, en or, en argent, en cuivre émaillé ou non émaillé, en cristal de roche, en faïence, etc.

Coupe à fruits trouvée à Pompei.

La coupe que nous reproduisons fait partie de la collection Errera. Cette collection est très riche en faïences et en porcelaines de toute espèce. Elle possède surtout une variété de pièces dont la réunion est très précieuse, en ce sens qu'on y trouve des spécimens datant de toutes les époques. Toutes les fabriques célèbres sont représentées dans la collection Errera : porcelaines de Sèvres, de Saxe, faïences italiennes, émaux de Limoges, terres cuites, cristaux, marbres et bronzes, etc.

Nous donnerons plusieurs des beaux morceaux que possède cette riche collection.

La grande coupe à fruits, que représente notre gravure, est une belle chose et un objet des plus rares.

Cette grande vasque était servie pendant le repas, et portée par un esclave au moyen d'une courroie fixée aux boutons du rebord supérieur et s'appuyant sur les épaules. De plus, on la soutenait des mains à l'aide des fortes poignées qui se remarquent entre les boutons.



Buire en jaspe.
(Trésor impérial de Vienne.) — Dessin de A. Danse.

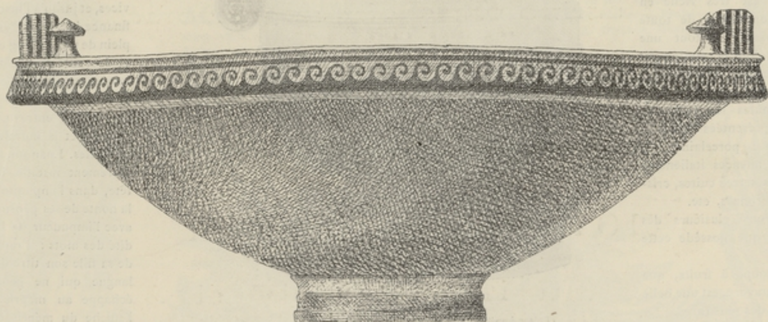
L'ornementation est d'un dessin élégant; un des deux motifs du centre figure un triomphe de fantaisie dont le caractère est déterminé par la Victoire ailée qui précède le quadrige; le second, un repas servi par deux génies ailés à une dame romaine. Les couleurs qui décorent notre vasque sont le rouge sombre, le noir, le blanc et le jaune clair.

Grille de la Loggetta, à Venise.
Œuvre d'Antonio Gai.

Armoiries d'Abel-François Poisson, marquis de Marigny,

Conseiller du Roi en ses conseils,
commandeur de ses ordres,
directeur et ordonnateur général des bâtiments,
jardins, arts,
académies et manufactures royales.

Le père Poisson, disent MM. Edmond et Jules de Goncourt, dans leur étude sur Mme de Pompadour, apparaît dans quelques mots que l'histoire a gardés de lui comme le type d'un traitant en sous-ordre qui encanaille, dans sa grossière et robuste personne, l'esprit, le scepticisme, les goûts, les vices, et jusqu'à l'insolence de la haute finance du temps. C'est un gros homme, plein de vie, de sang et de vices, allumé et débraillé par la débauche, crapuleux et suspect, qui cuve son scandale dans son cynisme et roule, dans cette tête qui a entrevu la potence, les théories et la morale d'un drôle sans scrupules. Épanoui, raillard et brutal, carrément installé, le chapeau sur la tête, dans l'impunité de sa fortune et la honte de ses pensions, il rit de tout, avec l'impudeur de l'ironie et la crudité des mots : il rappelle aux laquais de sa fille son titre de père dans une langue qui ne peut être citée; il échappe au mépris des autres par l'affiche du mépris qu'il fait de lui-même; il impose des ordres à la Pompadour, il lui arrache les grâces par l'intimidation de sa vue et la menace du tapage; et c'est lui qui, une nuit, partant au milieu d'un souper d'un éclat de rire qui arrête l'orgie, jette à ses convives, jette à Marmontel d'un ton bourru : « Vous, Monsieur de



Coupe a fruits trouvée a Pompei.

Dessin de Camille De Roddaz.



GRILLE DE LA LOGGETTA, A VENISE.

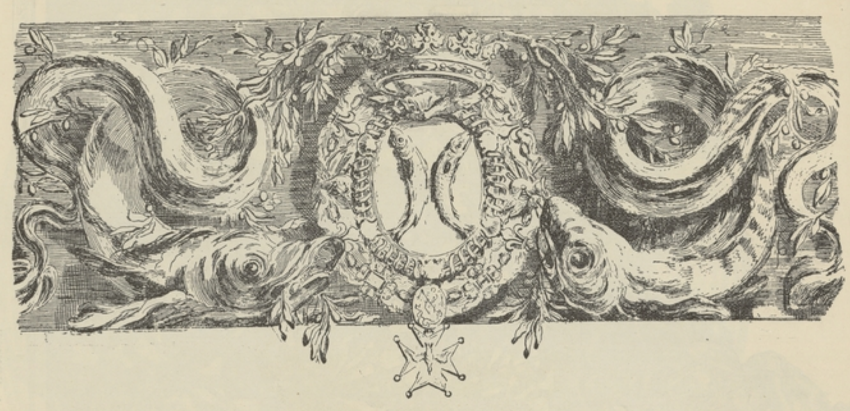
Œuvre d'ANTONIO GAI.

Marmontel, vous êtes fils d'un cabaretier... Vous, Monsieur de Savalette, fils d'un vinaigrier... Toi, Bouret, fils d'un laquais... Moi! qui l'ignore?... »

Tel est l'homme pour lequel Mme de Pompadour obtint du roi des lettres de noblesse, cet homme avait été condamné à être pendu en 1726; tel est l'homme auquel elle faisait attribuer quelque chose de plus solide et de plus effectif, la terre de Marigny et le titre qui y était attaché. Il est vrai que cet homme était son père.

Nous voudrions pouvoir transcrire ici les considérants qui précèdent les lettres de noblesse octroyées au sieur Poisson, en même temps que les armes dont nous donnons le dessin, mais la place nous manque. Disons seulement, toujours d'après MM. de Goncourt, comment se fit le don de ce marquisat.

C'est une vraie comédie que ce don d'une terre qu'on voulut faire passer dans le public pour un achat du sieur Poisson. La Peyronie avait légué la terre de Marigny, située en Brie, et d'un revenu de 7 à 8,000 livres de rentes, à la maison de Saint-Côme. Or, la confrérie désirait s'en défaire, parce que les administrateurs, sous prétexte d'administration, dépensaient tous les ans, en quinze jours, dans la joyeuse vie qu'ils y menaient, un tiers au moins du revenu, et Poisson voulait avoir la terre. Que fit-on? On fit acheter 200,000 livres la terre au roi, qui se trouva naturellement redevable à M. Poisson de la même somme pour fournitures et avances par lui faites et, contre la remise de la terre, Poisson donna quittance.



Armoiries d'Abel-François Poisson, marquis de Marigny.

Voilà comment se passaient les choses en ce temps.

Poisson, annobli et enrichi, mourut au mois de juin 1754, âgé de soixante-dix ans, d'une hydropisie qu'il traitait par la bouteille.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 8 Septembre 1883. — N° 32.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



Faïence émaillée, fabrique de Rouen, du xviie au xviiie siècle.

(Musée de Sèvres.) — Dessin de Saint-Elme Gautier.

EXPLICATION DES PLANCHES

Fontaine en faïence de Rouen.

Cette fontaine, à forme vase à deux robinets, appartient au musée de Sèvres. Elle repose sur une cuvette oblongue trilobée. Son décor est japoné en camaïeu bleu et armoiries. Sa hauteur au bouton du couvercle est de 0m607, la longueur de la cuvette est de 0m,787; elle est d'une époque intermédiaire qui commence à la fin du xviie siècle et finit au commencement du xviiie.

La fabrication de la faïence à Rouen remonte au xvie siècle. Deux carreaux émaillés, destinés au pavage des salles du château d'Écouen construit par le connétable de Montmorency et représentant les victoires de Marcus Curtius et de Mutius Scévola, portent cette inscription : *A Rouen, 1542.* Il ne peut donc pas y avoir de document plus certain. On a prétendu, il est vrai, que ces carreaux, peints par des Italiens, avaient

été simplement cuits en Normandie dans des fourneaux à poterie commune. Mais ceci, dit M. Jacquemart, ne supporte pas l'examen : il ne peut être question de faire de la faïence dans les récipients à terre vernissée, où l'argile n'arrive pas au delà du rouge cerise. Il existait donc des fours à faïence là où la faïence a été cuite. D'autre part, pourquoi des artistes étrangers habitués de longue date à la pratique auraient-ils été chercher à Rouen ce qu'ils avaient sous la main à Paris et dans les environs, où la terre cuite s'est faite de tout temps? Enfin, il résulte de recherches faites par MM. Pottier et Gosselin qu'il existait à Rouen au milieu du XVIe siècle un potier *esmailleur* de terre du nom de Masseot Abaquesne. D'après M. Garnier, c'est à Abaquesne qu'il faut attribuer non seulement les carreaux dont nous venons de parler, mais aussi ceux que possède le Louvre, sur lesquels on remarque l'écu de Montmorency et l'épée de connétable, ainsi que ceux du musée de Sèvres, qui proviennent du château de Madrid et qui offrent les mêmes procédés de décoration et de fabrication.

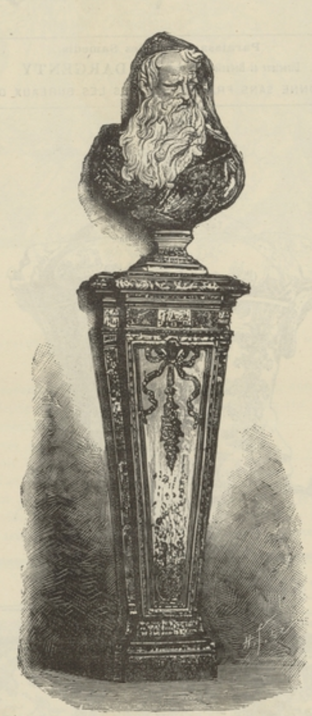
D'après d'autres documents cités par M. Gosselin, il est probable que Masseot Abaquesne ne fit pas de bien brillantes affaires. Ce qui est certain, c'est qu'après lui il ne reste plus aucune trace de la fabrication de la faïence à Rouen pendant le XVIe siècle, et qu'il faut attendre pendant près de cent ans avant de retrouver de nouvelles preuves de l'existence de cette industrie dans la capitale normande. C'est au milieu du XVIIe siècle que Nicolas Poirel, sieur de Grandval, obtint un privilège de cinquante ans pour fabriquer des faïences dans la province de Normandie. C'est lui qui fut l'inventeur du genre sino-français, et c'est à lui qu'on doit, ainsi qu'à son successeur, Louis Poterat, un grand nombre des plats armoriés, peints en camaïeu, et de ceux où le cobalt le plus brillant s'unit à un rouge de fer intense.

L'influence italo-nivernaise est très sensible dans les premiers produits de cette fabrication rouennaise du XVIIe siècle qui rappelle les faïences des Conrade, et il paraît certain que les premiers ouvriers artistes des usines normandes sont venus de Nevers.

Comme Nevers, dit M. Édouard Garnier, Rouen a commencé par fabriquer des plats et des assiettes à large bord, à bassin étroit et profond, dont la forme rappelle celle des drageoirs italiens, et qui étaient ornés en camaïeu bleu de motifs détachés, chimères, oiseaux, fleurs, etc., imitant les décors de faïence de Savone ou ceux des porcelaines orientales. Mais cette première période d'imitation dura peu. Les artistes rouennais surtout s'affranchirent bientôt des influences étrangères et créèrent, vers la fin du XVIIe siècle, les beaux décors dits à lambrequins ou à broderies, si originaux, si vraiment français, qui resteront comme la plus haute manifestation décorative de la faïence dans notre pays et dont les motifs alternés étaient empruntés pour la plupart aux étoffes, aux dentelles, à la marqueterie, à la ferronnerie et aux fleurons et culs-de-lampe de l'époque.

Ce fut surtout à la fin du règne de Louis XIV que la fabrication prit une extension considérable et que les potiers rouennais s'ingénièrent à produire des services riches et luxueux dignes de figurer sur la table des grands seigneurs. On attribue généralement les causes de cette espèce de renaissance de pompe dans la vaisselle émaillée aux désastres de la fin du règne de Louis XIV. On ne peut nier que ces désastres y aient eu une certaine part. Au moment, en effet, où, à bout de ressources et environné d'armées ennemies, le roi, selon l'expression de Saint-Simon, *délibéra de se mettre en faïence*, les grands s'empressèrent de porter leur argenterie à la Monnaie et de faire couvrir leur table de simple vaisselle peinte. Il était nécessaire que cette vaisselle ne tranchât pas d'une façon trop désagréable et trop pauvre avec les meubles, les tapisseries et tous les bibelots de prix qui garnissaient les demeures princières de l'époque. On la couvrit donc d'une ornementation aussi riche et aussi recherchée que possible. Cependant, dit M. Jacquemart, le service du duc de Saint-Simon lui-même et celui de M. de Forbin-Janson démontrent que la plupart des grands se contentaient d'ajouter à la décoration courante le signe de leur noblesse. La *mise en faïence* fut donc une circonstance utile au développement de l'industrie céramique, mais non une cause déterminante ; ce qui le prouverait surabondamment, c'est qu'antérieurement à 1713 on trouve déjà quantité de services armoriés; que des pièces de grande ornementation, telles que les quatre Saisons, bustes de proportions colossales soutenus par des gaines splendides et composées par Vavasseur, montraient déjà la tendance de la mode vers les décorations céramiques qui, d'un autre côté, s'infiltraient dans la riche bourgeoisie et chez le peuple.

Nous donnons ci-contre une reproduction de l'un de ces quatre bustes.



L'HIVER.
Ancienne faïence de Rouen. — Gravure de H. Thiriat.

Dans le rapide examen que nous voulons faire du centre de fabrication céramique le plus important de France et dans la courte esquisse des principaux caractères de l'ornementation des faïences qu'il a produites aux différentes époques, nous suivrons pas à pas le travail de M. Garnier. Comme Nevers, Rouen a commencé par fabriquer des plats et des assiettes à large bord et à bassin étroit et profond, ainsi que nous l'avons déjà dit. Les artistes rouennais créèrent vers la fin du XVIIe siècle les beaux décors dits à *lambrequins* ou à *broderies*. Le décor à lambrequins fut d'abord exécuté très simplement en camaïeu bleu : il se composait le plus souvent de deux motifs alternés reliés entre eux et répétés de façon à former une bordure sur le marli des plats et des assiettes et sur le pourtour des vases, des aiguières et des sucriers et autres objets de forme symétrique. Ces lambrequins étaient plus ou moins compliqués, mais toujours composés d'après le même principe, de palmettes de feuilles et de rinceaux réservés en blanc sur un fond réchampi en bleu. Le centre des assiettes était occupé par un fleuron qui a subi un grand nombre de variations. Dans le principe, il se composait d'un motif assez chargé, un peu lourd et représentant toujours au milieu de fleurs et de palmettes en rinceaux, se détachant en réserve sur fond bleu, deux animaux fantastiques, quelquefois à tête humaine, affrontés, c'est-à-dire se regardant en face, une moitié du décor tourné et répété ayant servi à constituer l'autre moitié.

Cette répétition symétrique est, du reste, un des caractères distinctifs du décor bleu rouennais ; même dans les motifs qui paraissent le plus compliqués, les éléments constitutifs sont toujours très simples, et l'on est étonné en les décomposant de voir avec quelle ingéniosité les faïenciers rouennais les ont disposés et quel parti ils ont su en tirer.

Quand les motifs alternés et répétés à intervalles égaux partent du bord de la pièce et convergent vers le centre, ils forment ce qu'on a appelé le décor de style rayonnant. Malgré la richesse apparente de ces beaux décors, dont les combinaisons éclatantes rappellent les rosaces des vieilles cathédrales, le principe est toujours aussi simple.

Ce sont surtout les fleurons qui décoraient le centre des plats et des assiettes de Rouen qui ont été très variés. Le fleuron qu'on rencontre le plus fréquemment et que toutes les fabriques, même celles qui produisaient les faïences les plus communes, ont employé, qui a subi de nombreuses transformations et que l'on trouve parfois associé à de riches ornements, se compose d'une corbeille remplie de fleurs de convention toujours disposées d'une façon symétrique. Dans tous ces fleurons, on retrouve les mêmes principes décoratifs composés de feuilles dentées disposées en rinceaux et formant culot et puisés soit dans les livres de l'époque, soit dans les œuvres de Berain. Tous ces décors étaient exécutés en camaïeu bleu, ou en bleu rehaussé de rouge de fer, avec une grande liberté de pinceau. Un grand nombre de pièces datant de cette époque portent des

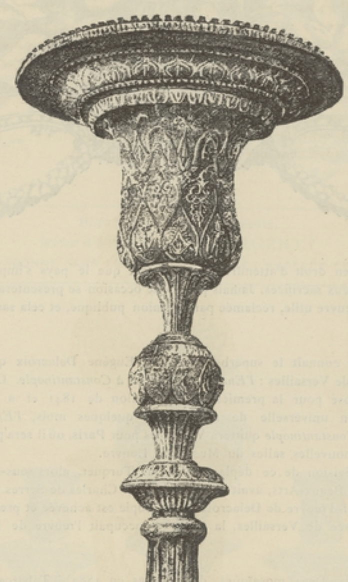
armoiries peintes également en camaïeu bleu et dans lesquelles les couleurs des émaux sont indiquées suivant les règles héraldiques par des tailles diverses.

Le décor polychrome commença à être exécuté à Rouen vers la fin du XVII[e] siècle. Si dans le principe il emprunta ses motifs aux éléments qui constituent les lambrequins, la disposition en fut ensuite variée à l'infini. Le décor dit à ferronnerie dans lequel on retrouve comme une reproduction des beaux ouvrages en fer forgé de l'époque, et dont les spécimens sont assez rares, paraît avoir été la plus ancienne manifestation de l'emploi de couleurs variées sur la faïence rouennaise. Les plus remarquables exemples du décor polychrome de cette première période de la fabrication de Rouen sont les pièces du service commandé par François-Henry de Montmorency, duc de Luxembourg, maréchal de France et gouverneur de Normandie, de 1690 à 1695. Le musée de Cluny possède plusieurs échantillons de ce service ainsi qu'une magnifique fontaine d'apparat portant les mêmes armoiries, et dont la partie supérieure est soutenue par trois enfants ronde bosse. Ces diverses pièces ont été attribuées, mais sans preuve positive, à Guillebaud auquel on doit l'invention d'un décor bien particulier. Ce décor, aux couleurs vives, et qui a été particulièrement appliqué sur des plats et des assiettes, se compose, au centre, de pagodes et de paysages fleuris dans le style pseudo-oriental de l'époque. Il est surtout reconnaissable aux bordures, dont les dessins quadrillés vert et rouge sont coupés par des réserves de bouquets ou de fleurs détachées du plus gracieux effet. C'est à ce moment aussi qu'apparaît un autre genre qui n'a d'analogue dans aucune autre fabrication. Il s'agit de ces belles pièces décorées au centre de grands médaillons à fond jaune sur lequel se détachent en bleu foncé des arabesques formant des rinceaux élégants au milieu desquels ressortent, en réserves blanches et légèrement modelées au bleu, des figures d'amours dessinées sans beaucoup d'art, mais pleines d'entrain et de verve. La bordure du même ton est ornée de mosaïque quadrillée, coupée par des médaillons ovales à rinceaux.

Le musée de Sèvres possède plusieurs de ces pièces, entre autres un grand surtout de table, un sucrier à poudre, etc.

Il faut citer aussi comme fabrication exceptionnelle les décors à fond bleu lapis sur lequel se détachent en blanc fixe et en jaune des fleurs et des insectes de style oriental, dessinés d'un trait fortement accentué.

Ce genre est une imitation des décors à fond bleu persan qui avaient acquis une si grande célébrité aux fabriques de Nevers. Mais si, dans les faïences de Rouen, les dessins sont plus corrects, en revanche le bleu des fonds est loin de valoir le bleu de Nevers.



FLAMBEAU EN BRONZE.
(Musée national de Naples.) — Dessin de M[lle] Marie Weber.

Nous terminerons cette trop courte notice dans un de nos prochains numéros.

L'Hiver.

De la série des quatre Saisons en ancienne faïence de Rouen. (Collection de *Hamilton Palace.*)

Flambeau en bronze.

Ce flambeau appartient au Musée national de Naples connu jadis sous le nom de *Museo Borbonico*, qui est certainement le plus riche du monde en productions de l'industrie artistique des anciens. Entre autres objets, ce musée contient un grand nombre de candélabres et de flambeaux dont la tige est généralement très effilée. Celui que nous reproduisons se distingue surtout par le développement naturel et organique de la tige et du calice. Il est supporté par trois robustes pieds de panthère et servit jadis à éclairer l'atrium de quelque riche seigneur de Pompei.

PETITE CHRONIQUE

— Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts publie l'avis suivant relatif au Salon triennal, dont l'ouverture aura lieu le mois prochain.

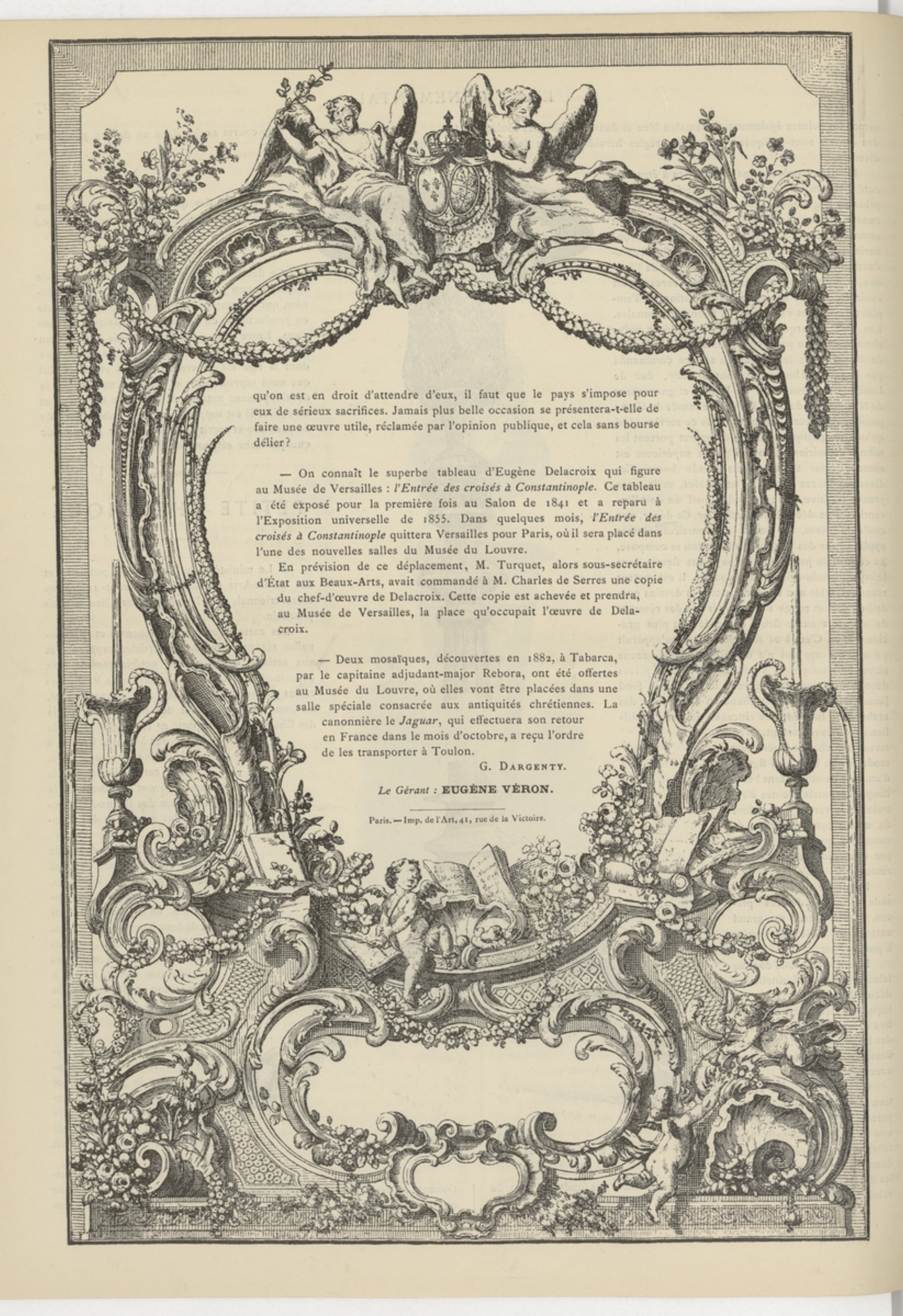
Des cartes d'entrée permanentes et personnelles seront délivrées aux artistes exposants et aux artistes ayant exposé antérieurement aux expositions universelles et annuelles de Paris. Ces cartes pourront être retirées contre émargement, au commissariat général des expositions, palais des Champs-Élysées, porte n° 1, tous les jours, de dix heures à quatre heures, à partir du lundi 10 septembre.

Les cartes destinées à la presse seront distribuées à la direction des Beaux-Arts, bureau des musées et des expositions, 3, rue de Valois, Palais-Royal, sur la demande écrite des rédacteurs en chef des journaux, les lundi 10, mardi 11 et mercredi 12 septembre, de dix heures à midi et de deux heures à six heures.

MM. les sénateurs, MM. les députés, MM. les membres de l'Institut seront admis à l'exposition nationale sur la présentation de leurs médailles.

— La commission du Sénat ne s'est pas encore prononcée sur le projet de loi relatif à l'aliénation des anciens diamants et joyaux de la couronne. La session a été close sans que le rapport ait été déposé.

La caisse des musées nationaux sera-t-elle créée? Il est permis d'en douter. Et pourtant pour que nos musées puissent se maintenir à leur rang et rendre les services



qu'on est en droit d'attendre d'eux, il faut que le pays s'impose pour eux de sérieux sacrifices. Jamais plus belle occasion se présentera-t-elle de faire une œuvre utile, réclamée par l'opinion publique, et cela sans bourse délier?

— On connaît le superbe tableau d'Eugène Delacroix qui figure au Musée de Versailles : *l'Entrée des croisés à Constantinople.* Ce tableau a été exposé pour la première fois au Salon de 1841 et a reparu à l'Exposition universelle de 1855. Dans quelques mois, *l'Entrée des croisés à Constantinople* quittera Versailles pour Paris, où il sera placé dans l'une des nouvelles salles du Musée du Louvre.

En prévision de ce déplacement, M. Turquet, alors sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, avait commandé à M. Charles de Serres une copie du chef-d'œuvre de Delacroix. Cette copie est achevée et prendra, au Musée de Versailles, la place qu'occupait l'œuvre de Delacroix.

— Deux mosaïques, découvertes en 1882, à Tabarca, par le capitaine adjudant-major Rebora, ont été offertes au Musée du Louvre, où elles vont être placées dans une salle spéciale consacrée aux antiquités chrétiennes. La canonnière le *Jaguar*, qui effectuera son retour en France dans le mois d'octobre, a reçu l'ordre de les transporter à Toulon.

G. Dargenty.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

Paris. — Imp. de l'Art, 41, rue de la Victoire.

10 cent. le numéro. — Première année. 15 Septembre 1883. — N° 33.

L'ART ORNEMENTAL

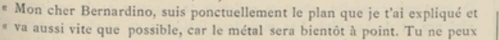
PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

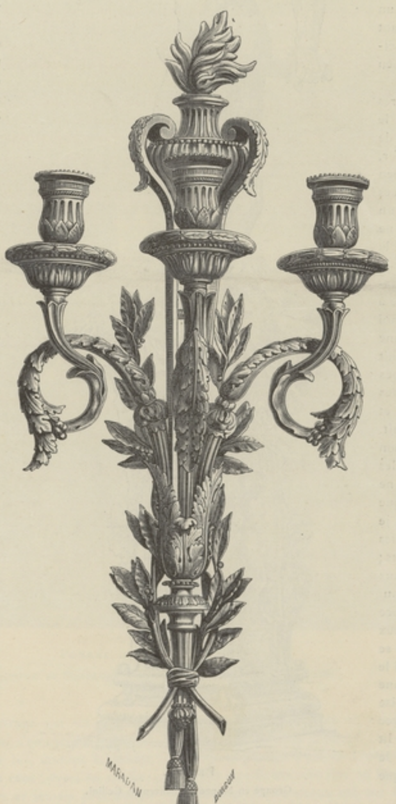
Dans le n° 28 de *l'Art ornemental*, nous avons laissé Cellini abandonnant la France, où les inimitiés que lui avaient attirées son méchant caractère, son orgueil et ses bravades, lui rendaient la vie impossible. C'est à Florence, où l'appelait le grand-duc, que se rendit notre artiste, et il y reçut immédiatement de son nouveau protecteur la commande du *Persée*. Sans perdre une minute, Cellini se mit en devoir de l'exécuter et, malgré les entraves que le statuaire Bandinelli essaya de mettre à son travail, il y réussit au milieu de mille difficultés qu'il serait trop long de retracer.

Nos lecteurs trouveront sans doute intéressant de connaître, racontées par lui-même, les angoisses de Cellini à propos de la fonte de cette statue, qui est son œuvre capitale.

« J'ordonnai, dit-il, à mes ouvriers d'allumer le feu : parfaitement construit, bourré de bûches de pin, bois dont la résine favorise la combustion, mon fourneau fonctionna si vigoureusement que je fus forcé de porter secours tantôt d'un côté et tantôt d'un autre, à ma grande et extrême fatigue; pour combler la mesure, le feu prit à mon atelier et me donna lieu de craindre que le toit ne s'abîmât sur nous. En outre, il me venait du côté du jardin un grand vent et une pluie si funeste que mon fourneau se refroidissait. Après avoir lutté pendant plusieurs heures contre ces déplorables accidents, je me lassai tellement que je ne pus y résister, et la fièvre la plus violente qu'on puisse imaginer s'empara de moi. Je fus donc forcé d'aller me jeter sur mon lit. Au moment de prendre ce parti, je me tournai vers mes auxiliaires; il y en avait plus de dix, en comptant les manœuvres et les ouvriers qui étaient spécialement à mon service; et, après avoir fait mes recommandations à tous, je m'adressai à Bernardino Manuellini di Mugello, depuis plusieurs années à mon service, et je lui dis :



« Mon cher Bernardino, suis ponctuellement le plan que je t'ai expliqué et « va aussi vite que possible, car le métal sera bientôt à point. Tu ne peux « te tromper; ces braves gens nettoieront « promptement les rigoles avec ces deux pierriers, vous frapperez le tampon du fourneau et je suis certain que le moule s'em« plira très bien. Quant à moi, je me trouve « plus malade que je ne l'ai été depuis le « jour ou je suis né, et, en vérité, je crois « qu'avant peu d'heures je ne serai plus de « ce monde. »



Bras Louis XVI, a deux lumières, en bronze doré.
Dessin de Maradan, gravure de Burgun.

« Là-dessus, je les quittai le cœur bien triste et j'allai me mettre au lit. Aussitôt que j'y fus, j'ordonnai à mes servantes de porter à boire et à manger à tous ceux qui étaient dans mon atelier et je leur dis que le lendemain j'aurais perdu la vie. Elles m'encouragèrent, m'assurant que mon grand mal se passerait et que c'était la trop grande fatigue qui en était cause. Je restai deux heures avec ce violent accès de fièvre que je sentais toujours augmenter, et je dis à chaque instant que j'allais mourir. Tandis que j'étais en proie à ces douleurs affreuses, je vis entrer dans ma chambre un homme tordu comme un S majuscule; il s'exprimait d'une voix piteuse et triste comme celle des gens qui vont prévenir ceux qu'on doit justicier de se recommander à Dieu. « Benvenuto, me dit-il, « votre ouvrage est perdu, il n'y a plus de « remède au monde. »

« Dès que j'entendis ce que ce malheureux m'annonçait, je jetai un tel cri qu'on l'aurait entendu du troisième ciel; et, m'étant précipité de mon lit, je pris mes habits, je me vêtis, en distribuant une grêle de coups de pied et de coups de poing à mes servantes, à mes garçons et à tous ceux qui venaient pour m'aider. « Ah! traîtres! Ah! envieux! C'est « une trahison préméditée! mais je jure Dieu « que je le saurai bien, et, avant que je meure, « je laisserai au monde la preuve que je suis « capable d'en épouvanter plus d'un. »

« Ayant fini de m'habiller, j'allai l'esprit égaré à mon atelier, je vis ces gens tous épouvantés et stupéfaits, eux que j'avais laissés si bien disposés : je commençai ainsi : « Or « ça, écoutez-moi, et puisque vous n'avez pas « voulu ou que vous n'avez pas su suivre les « instructions que je vous ai données, obéissez « maintenant que je suis présent à mon ouvrage, et que personne ne s'op« pose à ce que je dis, parce que dans de telles circonstances ce sont des

« secours et non des conseils qu'il faut. » J'allai tout de suite regarder le fourneau ; je vis que le métal s'était tout à fait coagulé, ce qu'on appelle devenir *gâteau*; j'ordonnai à deux manœuvres d'aller en face à la maison de Capretta le boucher chercher une pile de bois de jeunes chênes qui étaient secs depuis plus d'un an et que dame Ginevra, femme de Capretta, m'avait offerte.

« Aussitôt que les premières brassées furent arrivées, j'en remplis le foyer, parce que cette espèce de chênes fait un feu plus vif que les autres bois. Dès que le *gâteau* sentit ce feu violent, il commença à devenir moins épais et à étinceler ; je fis hâter l'ouverture des canaux ; j'envoyai quelqu'un sur le toit pour éteindre le feu, que la flamme du fourneau, devenue plus violente, avait allumé de plus belle ; je fis placer du côté du jardin des planches, des tapis et de mauvais linges qui me garantissaient de la pluie. J'eus bientôt remédié à tous ces accidents ; je disais à un manœuvre : « Apporte ceci » ; à un autre : « Ote cela » ; et tous ces gens, voyant que le métal commençait à se liquéfier, m'obéirent de si bon cœur que chaque personne en valait trois.

« Je fis prendre environ soixante livres d'étain que je jetai dans le fourneau, sur le *gâteau*, ce qui, joint à une nouvelle quantité de bois et à ce que je remuais tantôt avec du fer, tantôt avec de l'étain, le fit devenir liquide peu à peu. Voyant que, malgré l'opinion de ces ignorants, j'avais pour ainsi dire ressuscité un mort, je repris tellement ma vigueur que je ne m'apercevais plus si j'avais encore la fièvre ou la crainte de mourir.

« Tout d'un coup on entendit une détonation et l'on vit une grande flamme semblable à un éclair qui brillait à nos yeux ; tous, et moi plus que les autres, nous fûmes frappés d'une terreur extraordinaire. Dès que ce grand bruit et cette clarté eurent cessé, nous commençâmes à nous regarder les uns les autres, et nous vîmes que le couvercle de la fournaise s'était brisé et s'était soulevé de sorte que le bronze en sortait. J'ordonnai aussitôt d'ouvrir l'orifice de mon moule, je fis en même temps frapper sur les tampons du fourneau et, voyant que le métal ne coulait pas avec la promptitude ordinaire et que la violence du feu avait consumé tout le bois, je fis prendre tous mes plats, mes écuelles, mes assiettes d'étain, il pouvait y en avoir deux cents ; je les mis l'une après l'autre devant mes canaux et j'en fis jeter une partie dans le fourneau. Alors je m'écriai : « O Dieu qui par ta puissance « ressuscitas d'entre les morts et montas glorieux « au ciel..... » Tout d'un coup mon moule se remplit. Je me jetai à genoux et je remerciai le Seigneur de toute mon âme. Je pris ensuite une assiette de salade qui était là sur une mauvaise table, je mangeai de grand appétit, et je bus avec tous ceux qui étaient présents ; puis j'allai au lit sain et sauf, car il était deux heures avant le jour, et je me reposai aussi tranquillement que si jamais je n'eusse été malade. »

C'est ainsi que vint au monde la statue de *Persée* qui depuis trois siècles décore la place du Palais-Vieux, à Florence. Ce fut le plus grand et le dernier succès de Cellini.

Nous n'examinerons pas le mérite de cette belle figure. C'est l'œuvre d'un statuaire personnel, affranchi de tout servage, doué d'une science profonde et d'un tempérament hors ligne. Le piédestal sur lequel elle repose est orné de figurines, de masques et de guirlandes délicatement ciselés, dans lesquels le maître a mis tout son savoir et toute la finesse de sa touche. Les quatre figures placées dans les niches représentent Jupiter, Mercure, Minerve et Danaé ayant à ses côtés Persée enfant.



Persée.
Groupe en bronze de Benvenuto Cellini.
Dessin de Niccola Sanesi.

Veut-on savoir maintenant ce que fut payé le chef-d'œuvre de Cellini? Voici ce que M. Eugène Plon écrit à ce propos : Le sculpteur s'attendait, au sujet de cette statue, à une libéralité spontanée du prince. Quand on lui fit dire de fixer un prix, il en fut profondément blessé et il déclara qu'il ne serait pas assez payé avec dix mille écus. Le duc s'irrita de son côté, et fit ordonner à Bandinelli et à d'autres artistes de procéder à l'estimation de l'œuvre. Le Baccio se récusa d'abord, en raison de ses différends connus avec Benvenuto ; mais contraint de céder à la volonté de Cosme et agissant galamment en cette circonstance, il déclara que l'œuvre valait seize mille écus. La duchesse proposa ses bons offices : elle eût voulu obtenir cinq mille écus à l'artiste, qui ne sut pas en profiter. Enfin, un commissaire des Bandes, nommé Girolamo degli Albizzi, agréé de part et d'autre comme arbitre, déclara que Cellini devait se contenter de trois mille cinq cents écus d'or.

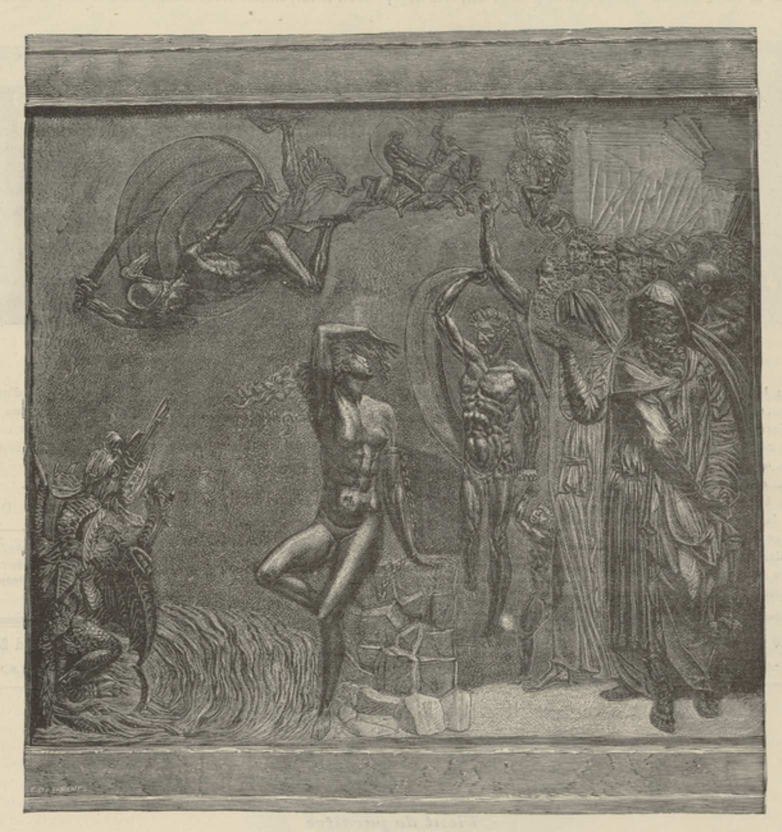
Le duc fut très satisfait de ce jugement. On le comprend sans peine. Quant au sculpteur, il se soumit, mais il se considéra à bon droit comme lésé, et, ayant quelques années après à rappeler cette affaire, il écrit : « C'est ainsi que je fus assassiné, et je remets à Dieu le soin de ma vengeance, parce que le mal et le tort que l'on m'a faits sont trop grands ! »

Ce n'est pas tout, non seulement on déduisit à l'artiste sur cette maigre somme les fournitures matérielles qui lui avaient été faites : cire, étain, bronze, etc. ; mais on lui retint jusqu'aux frais payés à un maçon pour avoir transporté le *Persée* sur la place de la Seigneurie, où il se trouve encore aujourd'hui. Enfin, la somme réduite devait, par l'ordre de Cosme, être versée par acomptes de cent écus d'or par mois jusqu'à parfait paiement. Mais bientôt le mandataire du prince réduisit les acomptes à cinquante, puis à vingt-cinq écus, qu'il ne versait même pas toujours régulièrement. Justement indigné d'une telle manière d'agir, Cellini écrivit le 10 janvier 1559 au magnifique seigneur trésorier de Son Excellence messer Antonio de' Nobili une lettre que l'espace dont nous disposons ne nous permet pas de transcrire, mais dont nous extrayons cette phrase qui résume les sentiments de son auteur : « Je me demande comment Dieu permet que Votre Seigneurie en use avec moi avec une si déloyale cruauté, et qu'elle ne veuille pas me donner le reste de mon argent du mandat qu'elle a reçu depuis si longtemps déjà de Son Excellence Illustrissime et sur lequel il me revient encore six cents écus d'or en or, somme que depuis quatre ans environ elle aurait dû avoir achevé de me solder ! »

Cellini a eu des détracteurs acharnés, d'autres ont fait de lui le plus grand artiste de la Renaissance. Nous pensons, nous, qu'il fut un grand statuaire et un artiste décorateur très ordinaire, malgré le tapage qu'il fit lui-même autour de sa personne à propos de ses objets d'orfèvrerie. Quant à son caractère, c'est un mélange de dévotion et de cynisme, de violence et de servilité. Les moindres incidents de sa vie prennent en passant par sa bouche des proportions ridiculement exagérées. Cellini est

un hâbleur vénal, intéressé, très plat avec les grands, brutal et cruel envers les petits. C'est un vilain caractère, un piètre sire enfin, grand artiste à ses heures.

Il ne sera pas sans intérêt pour nos lecteurs de connaître l'opinion de Giorgio Vasari sur Benvenuto : « Cellini, citoyen florentin, aujourd'hui sculpteur, n'eut point d'égal dans l'orfèvrerie quand il s'y appliqua dans sa jeunesse, et fut peut-être maintes années sans en avoir, de même que pour exécuter les petites figures en ronde bosse et en bas-relief et tous les autres ouvrages de cette profession. Il monta si bien les pierres fines et les ornements de chatons si merveilleux, de figurines si parfaites et quelquefois si originales et d'un goût si capricieux que l'on ne saurait imaginer rien de mieux. On ne peut assez louer les médailles d'or et d'argent qu'il grava étant jeune avec un soin incroyable. Il fit à Rome pour le pape Clément VII un bouton de chape dans lequel il représenta un Père éternel d'un travail admirable. Il y monta un diamant taillé en pointe, entouré de plusieurs petits enfants ciselés en or avec un rare talent, ce qui lui valut outre son salaire une charge de massier. Clément VII lui ayant commandé un calice d'or dont la coupe devait être supportée par les Vertus théologales, Benvenuto conduisit presque entièrement à fin cet ouvrage qui est vraiment surprenant. De tous les artistes qui, de son temps, s'essayèrent à graver ces médailles du pape, aucun ne réussit mieux que lui, comme le savent très bien tous ceux qui en possèdent ou qui les ont vues ; aussi lui confia-t-on les gravures des coins de la monnaie de Rome, et jamais plus belles pièces ne furent frappées. Après la mort de Clément VII, Benvenuto retourna à Florence où il grava la tête du duc Alexandre sur les coins de monnaies qui sont de telle beauté, que l'on en conserve de plusieurs empreintes comme de précieuses médailles antiques, et c'est à bon droit, car Benvenuto s'y surpassa lui-même. Enfin il s'adonna à la sculpture et à l'art de fondre les statues. Il exécuta en France quantité d'ouvrages en bronze, en argent et en or, pendant qu'il était au service de François Ier. De retour dans sa patrie, il travailla pour le duc Cosme, qui lui commanda d'abord plusieurs pièces d'orfèvrerie et ensuite quelques sculptures. C'est alors que Benvenuto jeta en bronze Persée venant de couper la tête de Méduse. Cette statue est sur la place du Duc, non loin de la porte du palais, sur un piédestal en marbre orné de figurines magnifiques de bronze de la grandeur d'une brasse et un tiers. Cet ouvrage étudié avec le plus grand soin dans toutes ses parties est bien digne de la place qu'il occupe auprès de la *Judith* du célèbre Donato. Il est vraiment étonnant qu'après ne s'être exercé tant d'années à ne ciseler que de petites figurines Benvenuto soit parvenu à mener à bonne fin une si énorme figure. On lui doit



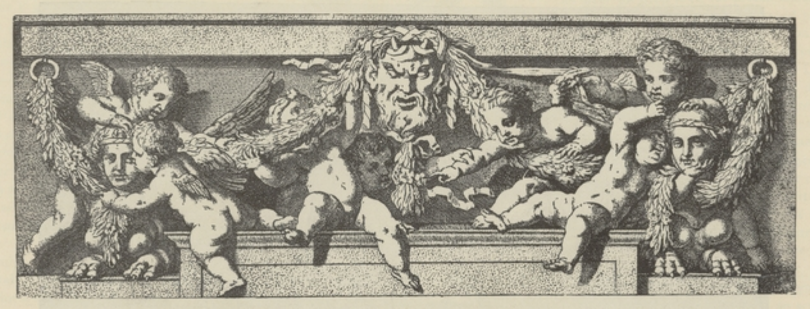
PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE.

Gravure de Deschamps, d'après le bas-relief de Benvenuto Cellini.

aussi un crucifix de marbre en ronde bosse et grand comme nature, qui est dans son genre le morceau le plus rare et le plus beau qu'on puisse voir. Le duc le conserve précieusement dans son palais et le destine à la chapelle ou petite église qu'il y construit. En effet, rien n'est plus digne de cet édifice sacré et d'un si grand prince, que ce crucifix qui est au-dessus de tout éloge. Il me serait facile de m'étendre davantage sur le compte de Benvenuto, qui dans toute sa conduite s'est constamment montré intrépide, fier, ardent, énergique, terrible et non moins audacieux avec les princes que dans ses ouvrages, mais je n'en dirai plus rien, attendu qu'il a lui-même écrit sur sa vie et sur ses ouvrages avec plus de méthode et d'éloquence que je ne saurais peut-être le faire. Il a composé deux traités, l'un sur la sculpture, l'autre sur l'orfèvrerie, la fonte et le jet des métaux et les autres parties de cet art. Ce court sommaire de ses œuvres est donc suffisant. »

Transcrivons, pour finir, les détails qu'on trouve sur ses obsèques à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

« Aujourd'hui 15 février 1570, messer Benvenuto Cellini, sculpteur, a été inhumé par son ordre dans notre chapitre de la Nunziata avec une grande pompe funéraire à laquelle concoururent toute notre Académie et toute la corporation des artistes. On se rendit à sa maison, on se mit en



Frise dessinée par Louis Tettelin et gravée par L. Ferdinand.

ordre, et dès que les moines eurent défilé, quatre académiciens prirent le cercueil que l'on porta à la Nunziata en se relayant comme d'habitude. Là, les cérémonies de l'église ayant été accomplies, les mêmes académiciens reprirent le cercueil et le transférèrent dans le chapitre. Après de nouvelles prières, on vit monter en chaire un religieux à qui, la veille de l'enterrement, on avait confié la mission de prononcer, en public, l'oraison funèbre à la louange de la vie et des ouvrages dudit messer Benvenuto et de la belle disposition d'âme et de corps dans laquelle il était mort. Cette oraison fut goûtée de l'Académie et du peuple, qui s'efforçait de pénétrer dans le chapitre pour voir Benvenuto, lui jeter de l'eau bénite et entendre son éloge. Tout cela fut fait avec très grand appareil de cierges et de lumières, tant dans l'église que dans le chapitre. Je vais noter les cierges que reçut l'Académie. On donna un cierge d'une livre à chaque consul; un cierge de huit onces à chaque conseiller, au secrétaire et au camerlingue; un cierge d'une livre au provéditeur et enfin un cierge de quatre onces à chacun des autres membres de l'Académie qui étaient au nombre de cinquante. »

Benvenuto Cellini avait vécu soixante et onze ans.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

129

10 cent. le numéro. — Première année. 22 Septembre 1883. — N° 34.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Aiguière en ancienne faïence de Rouen.

Nous terminons aujourd'hui la notice sur les faïences de Rouen dont nous avons donné la première partie dans le n° 32 de *l'Art ornemental*, et nous continuerons à suivre pas à pas M. Édouard Garnier en ce qui touche à la description des différents décors qui ont été successivement appliqués à ces remarquables produits de l'ancienne industrie artistique française.

Vers le milieu du xviiie siècle les faïenciers normands s'inspirèrent du genre *rocaille*, si fort à la mode dans la dernière moitié du règne de Louis XV. Ils suivirent en cela l'impulsion générale. L'application de ce décor dans la céramique rouennaise consiste dans une ornementation à bordure irrégulière, et surtout dans l'emploi, comme ornementation intérieure, de carquois et de torches enflammées, de trophées d'armes, d'instruments de musique, d'arcs, de flèches, etc. Le décor dit *au carquois* est celui qui doit être considéré comme le type de ce genre de fabrication.

L'ornementation subit enfin une dernière transformation, et l'on voit bientôt apparaître le décor à la corne, qui, d'après la quantité de pièces conservées dans les musées et les collections particulières, a dû jouir d'une très grande vogue. Ce décor est formé par une sorte de corne d'abondance d'où s'échappent des tiges de fleurs accompagnées d'oiseaux et en particulier de papillons, d'insectes où le jaune et le rouge dominent. Les peintres rouennais l'ont varié à l'infini, et la corne simple ou double subit de nombreuses transformations jusqu'au jour où la fabrication de la faïence de Rouen fut abandonnée définitivement, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où l'emploi de la



Aiguière en ancienne faïence de Rouen.
Dessin de Charles E. Wilson.

porcelaine dure commença à se généraliser et où le traité de commerce conclu avec l'Angleterre en 1784 permit d'introduire en France de la vaisselle en faïence fine ou *terre de pipe*.

Quelques fabricants, entre autres Levasseur, voulant lutter contre le goût nouveau, tentèrent sur faïence l'imitation des peintures sur porcelaine, c'est-à-dire des peintures sur émail cuit; mais ils reconnurent bientôt l'impuissance de leurs efforts, et à Rouen comme à Nevers les manufactures de faïence cessèrent complètement d'exister au commencement de notre siècle.

Disons en terminant que ce qu'il y a d'extrêmement remarquable dans la fabrication rouennaise, c'est la prodigieuse variété d'objets que ses manufactures ont produits. Il semble, dit M. Garnier, que la matière docile se soit prêtée à toutes les combinaisons : bustes, gaines, consoles, chambranles de cheminées, lampes d'église, jardinières, encriers, fontaines, salières, aiguières, plats, assiettes de toutes sortes, vases de table et de ménage, Rouen a tout fabriqué et tout décoré d'une façon parfaitement appropriée à la forme, avec une fécondité d'invention qui n'a jamais été dépassée.

Ses produits ne sont pas moins remarquables sous le rapport de la fabrication proprement dite : il en est qui sont d'une rare perfection, tels que les élégantes fontaines à dauphins si fort à la mode au siècle dernier, les sucriers à poudre avec leurs couvercles en dôme percés à jour et vissés, et surtout les salières ou boîtes à épices à trois compartiments et à couvercle tournant.

Quant aux noms des fabricants et des peintres pour de grandes localités comme Rouen, dit M. Jacquemart, il faut renoncer à en formuler la liste : les archives fourniront peut-être quelques documents; mais comment les rattacher aux produits connus? Des arrêts du conseil signalent Poirel de

Grandval et Esmon Poterat comme les premiers privilégiés; viennent ensuite Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, Levavasseur, Pavie, Maletra, Dionis, Lecocq de Villeray, Picquet de la Houssiette, de Barre de la Croizille, cités par M. Potier. En 1788, Gournay, dans son *Almanach général du commerce*, mentionne Belanger, Dubois, Flandrin, Hugue, veuve Hugue, Valette, Dumont; produits imitant le *Japon :* Jourdain, La Houssiette et Vavasseur; faïence façon d'Angleterre : M. Sturgeot. En 1791, le nombre des fabriques s'élevait à seize. Mais nous ne trouvons mentionnés nulle part ni Dieu, ni Gardin, dont les ouvrages hors ligne ont un caractère si tranché qu'ils sembleraient indiquer des ateliers spéciaux.

Pour ce qui est des signes, l'embarras est bien plus grand encore : rien n'est prouvé, rien n'est établi sur des probabilités raisonnables.

Disons en terminant que les faïences de Rouen ont été copiées et imitées partout, en France aussi bien qu'à l'étranger; quelques-unes de ces copies sont faites servilement, mais dans beaucoup d'autres, les artistes habiles ont transformé peu à peu leurs modèles et sont arrivés à créer un genre presque original tout en restant fidèles au principe du décor rouennais. Parmi ces dernières, il faut citer en première ligne la manufacture de Sinceny, petite ville du département de l'Aisne, dont les produits ont été pendant bien longtemps confondus avec ceux de Rouen, qu'ils égalent dans beaucoup de cas.

D'après M. le docteur Warmont, la fabrique de Sinceny fut fondée en 1733 par M. de Fayard, seigneur de Sinceny, qui en confia la direction à un Rouennais, Pierre Pellevé; celui-ci amena avec lui un certain nombre d'ouvriers qui, dès le début, apportèrent dans la nouvelle manufacture les procédés et les décors normands. La similitude entre les produits de Sinceny et ceux de Rouen à cette époque est telle, dit M. Garnier, que l'on ne peut guère distinguer les premiers qu'à l'émail parfois un peu bleuté, au rouge qui est presque toujours glacé légèrement, tandis qu'à Rouen il reste souvent mat, et surtout à l'*s* qui est la marque que portent la plupart des faïences de Sinceny.

Plus tard, le décor pseudo-chinois de Guillebaud y est imité et transformé



L'Architecture.

Titre du « Livre des Arts, par F. Boucher, peintre du Roy ».

d'une façon assez remarquable. Rien n'est amusant comme les petits personnages aux robes éclatantes d'un beau jaune citrin et franc qui est comme la note caractéristique des faïences de Sinceny : souvent, ils couvrent tout le fond de l'assiette ou tout le pourtour du vase qu'ils décorent; d'autres fois, ils n'en occupent qu'une partie et sont alors accompagnés de bordures à compartiments de fleurs et de mosaïques quadrillés.

Nous aurons l'occasion de reparler de Sinceny, mais il nous a paru que nous ne pouvions terminer une notice sur la fabrication rouennaise sans dire un mot de sa sœur cadette.

Autel portatif en mosaïque florentine.

Les deux figures sont faites en pierres multicolores. Une seule émeraude forme la margelle du puits, une améthyste le vase sur le bord. Dans le fond, un paysage montagneux et un château fort, le tout en mosaïque. Le cadre est en cristal de roche, les ornements sont en or et en émail, notamment les deux cariatides. La hauteur de ce magnifique bijou du XVIe siècle est de 0m,38.

Les armoiries placées au bas du cadre ont été ajoutées à une époque postérieure.

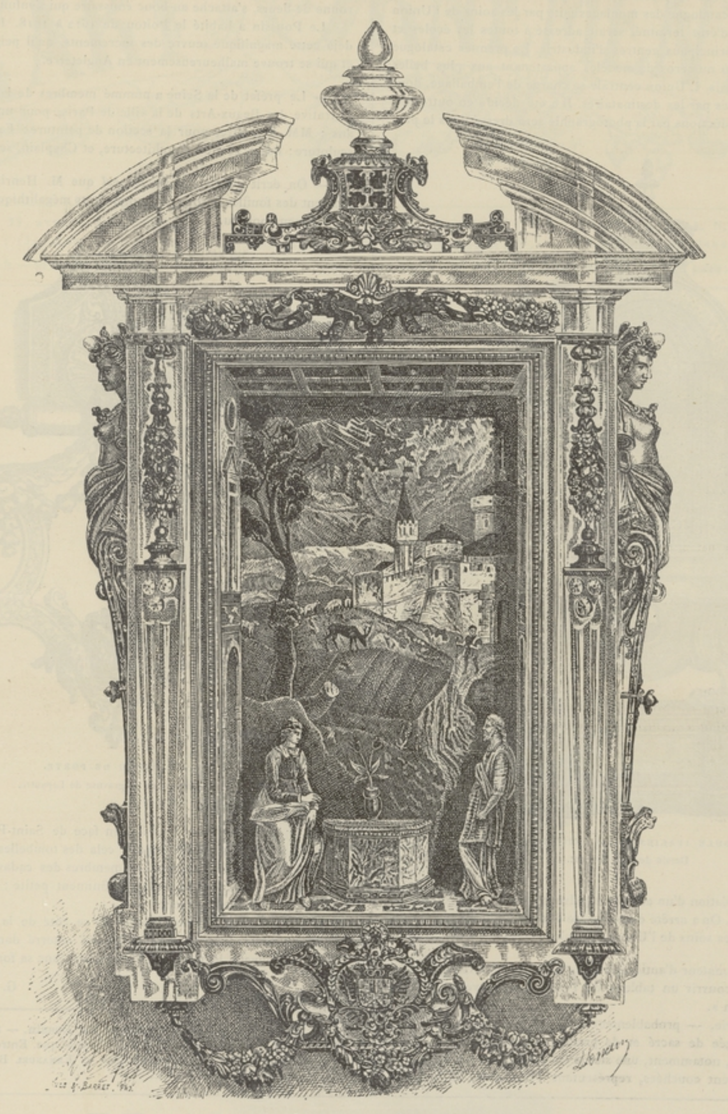
PETITE CHRONIQUE

— M. Maspero a donné à l'Académie des Inscriptions des renseignements intéressants sur l'organisation du service des fouilles qu'il dirige dans la vallée du Nil.

Bien qu'il dispose de ressources moins considérables que celles de Mariette-Bey, au service duquel Saïd-Pacha avait mis, outre des sommes assez fortes, une nombreuse corvée, M. Maspero pousse ces fouilles d'une façon très active. Il a créé six inspections confiées à d'anciens officiers et

parmi lesquelles nous citerons : celles des Pyramides, d'Abydos, de Denderah, de Thèbes et d'Edfou.

Depuis deux ans, une école a été créée au Caire : là on apprend à quelques jeunes indigènes le français, l'anglais, l'italien ; on les instruit



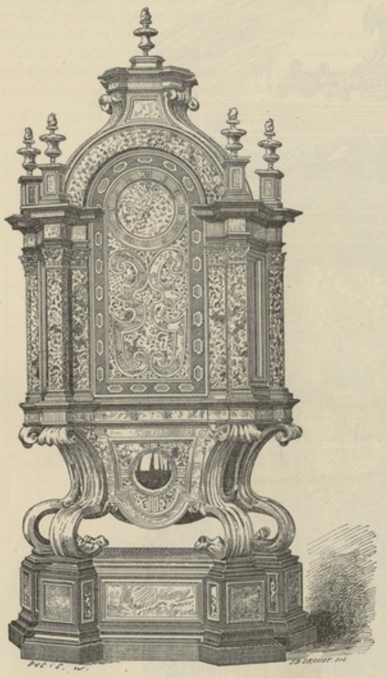
Le Christ et la Samaritaine.

Autel portatif en mosaïque florentine. — Dessin de Louis Lenain.

sommairement des hiéroglyphes ; on leur apprend à discerner les caractères qui servent à établir l'âge des monuments, à reconnaître certains cartouches royaux, etc.

M. Maspero fonde les plus grandes espérances sur cette école ; il y trouvera, dit-il, une pépinière d'employés intelligents, capables de rendre des services à la direction des fouilles.

— Le bureau de l'Union centrale des Arts décoratifs s'est réuni au palais de l'Industrie, sous la présidence de M. Antonin Proust. Il a été décidé que le premier catalogue des moulages faits par les soins de l'Union centrale, et qui vient d'être terminé, serait adressé à toutes les écoles et dans les ateliers des principaux centres d'industrie. Le premier catalogue comprend plus de 500 numéros de modèles appartenant aux plus belles époques de l'art français. L'Union centrale se charge de l'emballage, dont les frais seront acquittés par les destinataires. Il a été décidé en outre que le catalogue des reproductions par la photographie sera dressé dans le plus



Pendule italienne du xvii[e] siècle.
Dessin de J. B. Drouot.

bref délai et que la création d'un atelier de galvanoplastie complétera cette œuvre de propagande. On a arrêté enfin l'ordre des publications populaires qui seront faites par les soins de l'Union centrale.

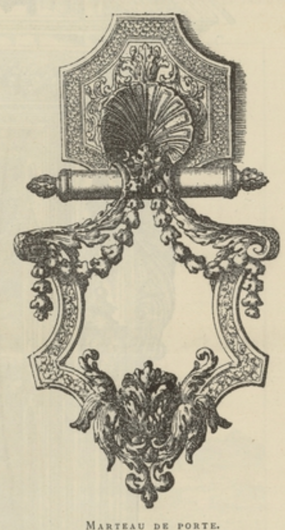
— On dit qu'un amateur d'antiquités de la Charente-Inférieure, l'abbé Malbec, vient de découvrir un tableau du Poussin, de moyenne dimension, signé : « Povssin ».

C'est une allégorie, — probablement un essai du sacrement de la pénitence, — mélangée de sacré et de profane, de christianisme et de mythologie. On y voit, notamment, une statue du dieu Pan, un faune, deux femmes nonchalamment couchées, représentant l'Innocence et la Paix, tandis qu'au second plan la Justice, sous les traits d'une femme en courroux, saisit le pécheur par les cheveux. Celui-ci, qui porte encore une couronne de fleurs, s'attache au bouc émissaire qui s'enfuit au désert.

Le Poussin a habité le Poitou de 1612 à 1618. Peut-être étudiait-il déjà cette magnifique œuvre des sacrements, qu'il peignit de 1630 à 1640 et qui se trouve malheureusement en Angleterre.

— Le préfet de la Seine a nommé membres de la commission administrative des Beaux-Arts de la ville de Paris, pour une période de trois ans : MM. Lavastre, pour la section de peinture ; Falguière, section de sculpture ; Ballu, section d'architecture, et Chaplain, section de gravure.

— On écrit de Carnac au *Rappel* que M. Henri Martin fait en ce moment des fouilles autour des monuments mégalithiques dont le pays est si richement pourvu.



Marteau de porte.
Composition et gravure de Lepautre.

On a découvert dans une île, en face de Saint-Pierre-Quiberon, un cimetière. Dans le pays on appelle cela des tombelles. M. Henri Martin est allé visiter la découverte. Les membres des cadavres avaient dû être brisés, car ils occupent une place infiniment petite : quatre pierres non cimentées contiennent le tout.

Il paraît qu'une curieuse légende de ce côté de la Bretagne veut que César soit mort dans le pays et ait été enterré dans une châsse d'or. Celui qui trouvera la tombe de César aura donc sa fortune faite.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 29 Septembre 1883. — N° 35.



L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



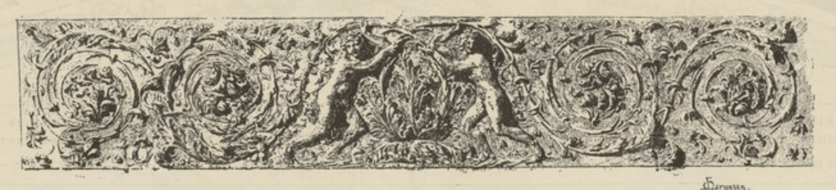
VASE EN BRONZE REPOUSSÉ.

Dessin de Charles E. Wilson.

EXPLICATION DES PLANCHES

Vase en bronze repoussé.

Ce beau vase, qui appartenait autrefois à la collection Mylius, de Gênes, est-il un vase antique ? Est-ce une reproduction faite au xvi[e] siècle, d'après l'antique? Les accidents d'oxydation, la nature du travail, l'extrême dureté de la patine et des tracés de dorure nous feraient pencher dans le sens de la première hypothèse. Quoi qu'il en soit, ce vase est un objet d'art de premier ordre. Le sujet qui le décore représente une danse de Bacchus le piédouche est cannelé et le bois est orné d'oves. Chaque figure a été repoussée et ciselée séparément, puis appliquée et soudée.

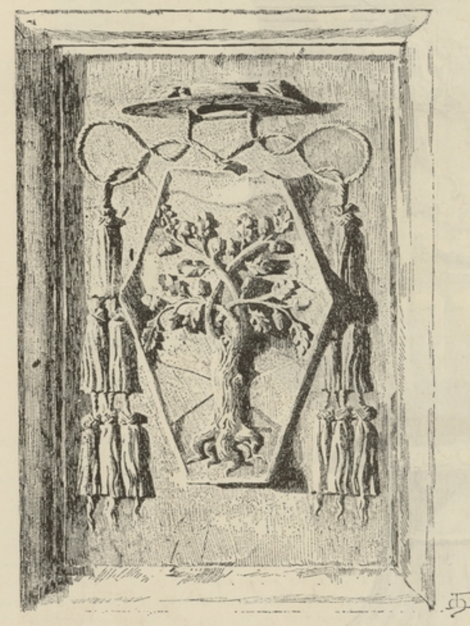


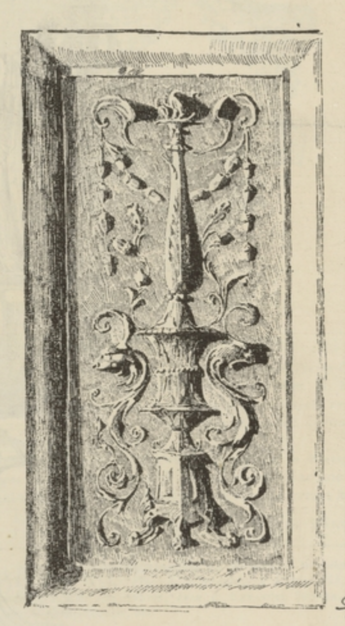
DÉTAIL DU TOMBEAU DU CARDINAL BASSO, PAR LE SANSOVINO.
(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de M[lle] Herwegen.

L'Église Santa Maria del Popolo, à Rome.

L'église Santa Maria del Popolo, à Rome, fut fondée par le pape Paschal II en l'an 1099, à la suite d'un vœu fait à la Sainte Vierge, qui lui avait promis de chasser du lieu qu'occupe cette église les démons qui hantaient la tombe de Néron.

L'édifice actuel fut construit en l'an 1471, sous le pontificat de Sixte IV et d'après les plans de Baccio Pintelli. La façade, ornée de pilastres, est composée dans le style sobre et sérieux de la première époque de la Renaissance. L'intérieur a été complètement ravagé, ou, comme on voudra, stupidement restauré par le Bernin, qui ne put cependant réussir à détruire en entier la beauté de l'intérieur de cet édifice. Il supprima et déforma pourtant nombre de détails précieux qu'il remplaça par d'autres détails de son cru, qui déparent le milieu dans lequel ils figurent.





DÉTAILS DU TOMBEAU DU CARDINAL BASSO, PAR LE SANSOVINO.
(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de M[lle] Herwegen.

Le corps de bâtiment est divisé en trois nefs. Celle du milieu sert aux besoins du culte, tandis qu'à droite et à gauche se trouvent un certain



L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de Mlle Marie Weber, d'après la fresque du Pinturicchio.

nombre de chapelles séparées, pourvues chacune d'un autel secondaire. Elles ont servi à la sépulture de beaucoup de personnages illustres, et quelques-unes d'entre elles appartiennent encore aux descendants des premiers fondateurs et possesseurs. Elles contiennent de véritables chefs-d'œuvre, dus à quelques-uns des plus illustres peintres et sculpteurs italiens de l'époque glorieuse de la Renaissance. La première chapelle à droite fut consacrée à la Madone et à saint Jérôme par le cardinal Domenico della Rovere, neveu de Sixte IV.

DÉTAIL DU TOMBEAU DU CARDINAL BASSO, par le Sansovino. (Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) Dessin de Mlle Herwegen.

Le retable de l'autel est orné d'une fresque du Pinturicchio, dont la main a exécuté la plus grande partie des nombreux tableaux qui font l'ornement de l'église Santa Maria del Popolo. Les coins de la voûte sont également peints par Pinturicchio.

Aux deux côtés de l'autel se trouvent les monuments funéraires du cardinal espagnol Jean de Castro et du cardinal Cristoforo della Rovere, tous deux exécutés sur l'ordre du pape Sixte IV. Les monuments funéraires, nombreux dans cette église, offrent si peu de variété qu'il suffit d'en décrire un seul pour donner une idée assez complète du sentiment qui a procédé à la conception des autres. Les sarcophages sont placés dans des niches peu profondes, formées de cippes très richement ornées. La décoration Renaissance est également très riche.

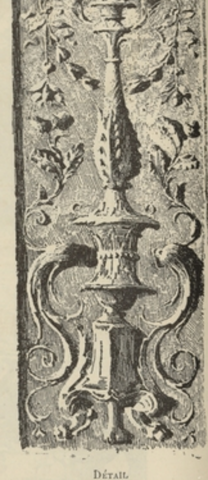
L'autel de la seconde chapelle est surmonté d'une *Assomption* de Carlo Maratta.

Enfin, dans la troisième chapelle, se trouve la belle *Assomption* de Pinturicchio, que nous reproduisons et qui est certainement le tableau le plus important qui se trouve de lui dans l'église Santa Maria del Popolo.

Pinturicchio est né à Pérouse en 1454, et il est mort en 1513. Il fut élève du Pérugin et condisciple de Raphael.

Toutes ces œuvres sont fort belles, mais leur valeur ne peut être comparée aux travaux d'Andrea Contucci del Monte Sansovino.

Andrea, fils de Domenico Contucci, dit M. Von Weln, naquit à Monte Sansovino, en 1460. Les destinées de sa jeunesse rappellent par beaucoup de points celle de son grand compatriote Giotto. Enfant, il fut occupé à garder les troupeaux, mais le sens artistique qui était en lui se développa malgré les obstacles extérieurs. Il commença par dessiner sur le sable les contours de ses bêtes favorites, puis se mit à pétrir leurs figures dans l'argile. C'est dans cette occupation qu'il fut surpris par Simone Vespucci, le podestat ou maire de la petite ville del Monte. Ce brave homme l'emmena à Florence, du consentement de son père, et le fit entrer dans l'atelier du célèbre sculpteur Antonio del Pollajuolo, où ses facultés ne tardèrent pas à se développer d'une façon surprenante. Les travaux qu'il exécuta pendant cet apprentissage, des statues de saints, des copies d'antiques, etc., lui valurent déjà une certaine renommée et une invitation de la cour de Portugal qui le tint éloigné de sa patrie pendant neuf ans. Ne pouvant plus résister au désir de la revoir, il parvint enfin, après bien des complications, à se dégager. De retour à Florence, il y exécuta quelques œuvres excellentes en marbre, un Jean-Baptiste, une Madone, un Christ, mais il ne put les achever entièrement, car sa renommée avait tellement grandi que les Génois l'attirèrent presque de force dans leur ville. Il leur fit deux admirables statues en marbre du Christ et de la Madone. Le pape Jules II, ce protecteur par excellence des Beaux-Arts, le fit venir dans la Ville éternelle, où il sculpta les deux monuments de l'église Santa Maria del Popolo, dont nous reproduisons les détails.



DÉTAIL DU TOMBEAU DU CARDINAL BASSO, par le Sansovino. (Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) Dessin de Mlle Herwegen.

(A suivre.) G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 6 Octobre 1883. — N° 36.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Gobelet.

Cet objet allemand du XVIIe siècle est en argent et vermeil.

Vases de Ribeauvillé.

Ribeauvillé possède de précieux restes de l'orfèvrerie alsacienne du XVIIe siècle. Ce sont des vases offerts par les comtes de Ribeaupierre, qui étaient seigneurs de Ribeauvillé.

Voici ce que dit à ce propos M. René Ménard dans son volume intitulé *l'Art en Alsace-Lorraine :*

« La petite ville de Ribeauvillé est pour les archéologues, aussi bien que pour les amateurs de paysages, un des centres d'excursions les plus intéressants de l'Alsace. La ville a conservé sa physionomie ancienne. La tour de la Boucherie, sur la place du Marché, est la seule qui reste des grandes tours qui séparaient autrefois les quatre quartiers de la ville. Elle a cinq étages et est percée à sa base par une porte ogivale sous laquelle passe la rue. Les armes des sires de Ribeaupierre, entourées du collier de la Toison d'or, sont sculptées sur la balustrade et les gargouilles sont formées de figures représentant un chevalier armé de pied en cap, un manant à oreilles d'âne et à grosses moustaches, un lion à tête de moine et un fou coiffé du bonnet à grelots.



Gobelet en argent et vermeil.
Travail allemand du XVIIe siècle.

L'église est une construction ogivale intéressante, où les sires de Ribeaupierre avaient leur caveau sépulcral. Une fontaine de la Renaissance, sur la place du Marché, montre, sur une colonne décorée de figures symboliques, un lion qui supporte les armes de Ribeaupierre. Ribeauvillé, encaissée dans une gorge profonde, parmi les montagnes couronnées de vieilles tours féodales, est percée de rues étroites et tortueuses où l'on trouve encore un assez grand nombre de maisons anciennes. L'une d'elles, richement sculptée, avec un encorbellement supporté par des figures d'anges, était à la fin du moyen âge le lieu de réunion de la corporation des ménétriers.

Les comtes de Ribeaupierre, seigneurs de Ribeauvillé, étaient patrons des musiciens d'Alsace et portaient, à cause de cela, le titre de rois des ménétriers. De grandes fêtes avaient lieu sous leurs auspices, où tous les ménétriers étaient convoqués et on y buvait de fortes rasades, car les crus du pays sont très renommés. A ces fêtes des ménétriers d'Alsace, la ville accueillait joyeusement les invités, et les comtes de Ribeaupierre, outre le vin qu'ils prodiguaient, avaient l'habitude d'offrir une coupe ou un hanap qui restait ensuite la propriété de la ville.

Plusieurs de ces pièces se trouvent aujourd'hui dans le petit musée si intéressant et si peu connu qui est placé dans l'hôtel de ville de Ribeauvillé. Malheureusement, celles qui sont parvenues jusqu'à nous ne sont pas les plus anciennes ; mais, bien qu'elles ne remontent pas plus loin que le XVIIe siècle, elles constituent un document bien curieux pour l'histoire de l'orfèvrerie alsacienne.

Une coupe en vermeil, donnée à la ville de Ribeauvillé en 1628 par le comte Eberhard, représente le globe terrestre soutenu par Atlas. Ce globe, divisé en deux hémisphères qui se coupent à la ligne équatoriale, forme le récipient du vase et est surmonté d'une sphère. La carte, gravée avec grand soin, résume les connaissances géographiques de l'époque. Les noms des villes, mers, fleuves, montagnes, sont indiqués en langue latine. La figure d'Atlas, debout et tenant un compas à la main, porte sur un piédestal orné de bas-reliefs représentant les quatre vents. Cette coupe, évidemment faite avec la collaboration de deux artistes, dont l'un a modelé les figures et les ornements, l'autre a buriné la géographie, a 0m,47 de hauteur et porte le monogramme G. L'intérieur porte une inscription, dont voici la traduction : « Eberhard,

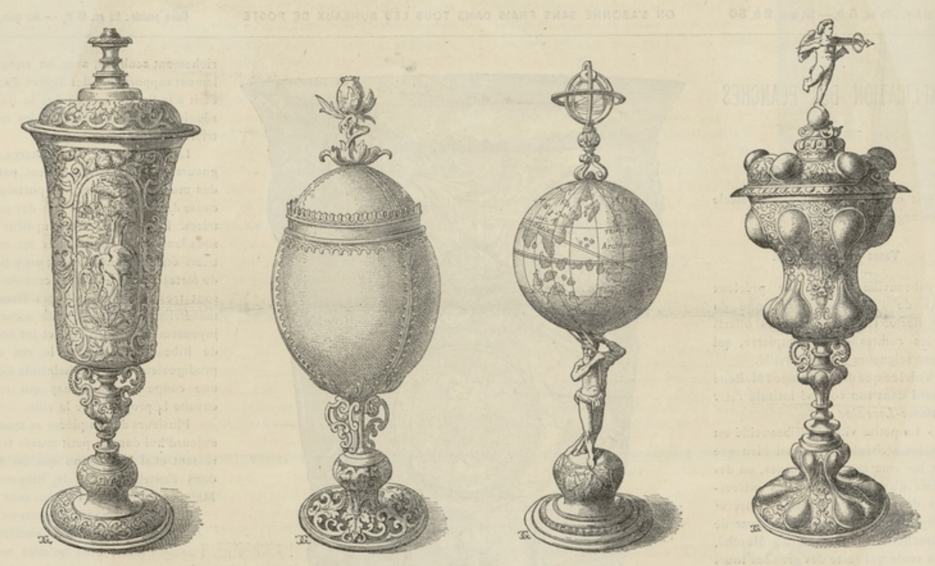
comte de Rappolstein, Hohenvach et Geroltseck dans les Vosges, fait ce cadeau en éternel souvenir à la chambre du conseil de Ribeauvillé en l'année 1628. »

Louis de Rust, qu'on croit avoir été un des officiers de la maison de Ribeaupierre, a donné aussi une coupe, travaillée au repoussé, qui a 0m,265 de hauteur. La panse, très chargée d'ornements, est en outre décorée de médaillons représentant des paysages. Le pied est enrichi d'arabesques et un phénix surmonte le couvercle. L'épigraphe gravée sur le pied porte l'inscription suivante : « Donné en souvenir à la chambre du conseil de Ribeauvillé par Louis de Rust en 1633. » Cette pièce d'orfèvrerie, marquée des monogrammes G. L. avec un poinçon représentant un raisin, rappelle les vases exécutés en Bavière vers la même époque et dont un assez grand nombre a été retrouvé près de Ratisbonne.

La troisième est une superbe coupe donnée par les seigneurs de Ribeaupierre et exécutée en 1639. C'est la plus grande et la plus importante pièce de la collection ; elle a 0m,51 de hauteur et porte le monogramme E. H. La panse et le pied sont ornés de nombreux bossages en haut-relief, ovales et piriformes, ressortant au milieu d'arabesques. Le couvercle est surmonté d'un Cupidon détachant une flèche. Sur le pied on lit : « George-Frédéric et Jean-Jacques frères, seigneurs de Ribeaupierre, font cadeau de ce vase en souvenir à la chambre du conseil de Ribeauvillé, en l'an 1659. On a retrouvé près de Ratisbonne un vase d'une forme à peu près analogue, mais d'une dimension beaucoup plus petite.

Voici une coupe formée par un œuf d'autruche enchâssé dans une garniture en vermeil. C'est un don de la comtesse Agathe de Solms, seconde femme d'Eberhard de Ribeaupierre. L'œuf d'autruche est supporté par un piédestal travaillé à jour et le couvercle est surmonté d'une fleur de pavot. Cette pièce, qui n'a pas de monogramme d'orfèvre, a 0m,35 de hauteur. Elle porte l'inscription suivante : « Agathe, dame de Ribeaupierre, née comtesse de Solms, veuve, fait cadeau de ce vase en souvenir à la chambre du conseil de Ribeauvillé, en l'an 1639. »

C'est encore une dame de Ribeaupierre qui donne le vase suivant, d'un très beau travail mais malheureusement mutilé. La statuette qui couronnait le couvercle n'existe plus. Toute la surface est décorée d'entrelacs et



Vases de Ribeauvillé.

de fruits encadrant de grands médaillons représentant des oiseaux qui donnent la chasse aux reptiles. Le vase a 0m,36 de hauteur et porte le monogramme d'orfèvre T. N. avec un poinçon surmonté d'une fleur. Sous le piédestal on lit : « Anne Claudine, dame de Ribeaupierre, née Wild et comtesse du Rhin, 1639. »

La sixième pièce est un gobelet en vermeil d'une hauteur de 0m,13 et sans monogramme d'orfèvre. Des sujets héroïques très artistement dessinés décorent la surface. La dédicace porte : « Anne-Odile, demoiselle de Ribeaupierre, fait cadeau de ce gobelet en souvenir à la chambre du conseil de Ribeauvillé, le 22 mars 1641. »

La forme du septième vase est assez originale, mais la décoration l'est encore plus. Il est posé sur un sauvage agenouillé qui s'apprête à tirer de l'arc. Sur la panse du vase, les amours s'ébattent avec les monstres marins. Sur le couvercle, Neptune, tenant d'une main son trident, souffle dans une conque marine et un grand cygne avec ailes déployées allonge dans la direction opposée son long col effilé. Cette coupe, dont tous les emblèmes sont aquatiques, ne porte pas de date, mais on sait qu'elle a été donnée, comme les précédentes, par un membre de la famille de Ribeaupierre. »

Plaque en cuivre repoussé, décorée d'émaux colorés et sur paillons.

La belle plaque en cuivre repoussé, décorée d'émaux colorés, est une œuvre de Jean Courtois. Cette pièce fait partie de la magnifique collection de M. le baron Gustave de Rothschild, si riche en émaux de toute espèce. Elle a figuré à l'Exposition rétrospective du Trocadéro en 1878. C'est un échantillon des plus brillants et des plus accomplis de l'œuvre de Jean Courtois. Cet émailleur, moins correct, moins pur et moins fécond que Léonard Limosin et Pierre Raymond, est avant tout coloriste. Ce qui le préoccupe, c'est l'effet, et il l'obtient avec plus d'intensité qu'aucun de ceux qui l'ont précédé. S'il n'a pas le charme, la distinction et la suavité de ses devanciers, il les dépasse par la pompe et l'ampleur du décor qui caractérisent ses ouvrages scintillants comme de véritables escarboucles. Le métier qu'il sait à fond est, on le voit, le sujet principal de ses préoccupations. Ses compositions ne sont jamais très originales. Pas plus que ses pairs, il ne brille par l'ingéniosité de ses inventions. Ce sont presque toujours des reproductions ou des arrangements de tableaux ou de gravures dus à des



PLAQUE EN CUIVRE REPOUSSÉ,

décorée d'émaux colorés et sur paillons.

maîtres célèbres. Mais le tout est accommodé et assoupli, avec un art très remarquable, aux exigences de la peinture sur émail dont il possède tous les secrets.

PETITE CHRONIQUE

— C'est au 3 octobre qu'est fixée la rentrée du cours de dessin et de peinture pour les jeunes filles dirigé par Mme Mac-Nab à l'école subventionnée du IXe arrondissement, 5, rue Milton. Nous n'avons pas à faire l'éloge de cette école où l'enseignement le plus soigné est donné, depuis plusieurs années déjà, avec la plus grande sollicitude et la plus grande



VASES DE RIBEAUVILLÉ.

intelligence de l'art, dans un local vaste et parfaitement aménagé. Indépendamment du cours préparatoire aux examens de la Ville, on y fait de la peinture de fleurs et de nature morte, du dessin décoratif et des compositions d'art industriel. Des professeurs distingués se distribuent chacune des branches de cet enseignement complet. Nous avons vu des compositions ornementales (éventails, feuilles de paravents), exécutées très habilement et avec un goût parfait par les jeunes élèves. Certaines de ces compositions ont été admises au dernier Salon.

— La Société de l'Orphelinat des Arts, reconnue d'utilité publique par le gouvernement, vient de renouveler son bureau pour l'année 1883-1884, de la façon suivante : présidente : Mme Marie-Laurent; trésorière : Mlle Adèle Riquier; membres du conseil d'administration : Mmes Righetti, Broisat, Piron, Franck-Duvernoy, Grivot et Quéniaux.

Cette Société possède déjà 148,556 fr. 95.

— La direction de l'École des Beaux-Arts annonce que la réouverture des cours, des ateliers et de la bibliothèque aura lieu le 15 octobre prochain.

Ajoutons que, profitant de la fermeture provisoire de l'École, on vient d'y commencer des travaux d'appropriation, en même temps que l'on fait quelques changements dans les installations.

— Le sculpteur Jacques France fait revivre les Tuileries dans un souvenir qui est un véritable objet d'art. Adjudicataire du métal des Tuileries, il a fait frapper ce métal à l'effigie de la République, gravée par Paulin Tasset, graveur de la Monnaie, et récompensée au Salon dernier par une médaille d'or. Un diplôme, style du XVIe siècle, porte les signatures de MM. Achille Picart et consorts, les démolisseurs des Tuileries, de l'artiste, d'hommes de lettres et d'archéologues.

Il y a près de six mois que les deux premiers exemplaires de ces



PIERRE TOMBALE
d'un chevalier de Ribeaupierre, à Ribeauvillé.

médailles ont été offerts à Victor Hugo et au président de la République. Depuis, on a employé tout ce temps à purifier le métal du plomb, du zinc et de tous les métaux non nobles, et le métal ainsi obtenu est d'une dureté et d'une sonorité telles, que chaque médaille demande 13, 14 ou 15 coups de frappe, au lieu des cinq qui suffisent aux médailles ordinaires.

Le diplôme dont nous venons de parler porte, en outre, le nom de l'acquéreur en regard du numéro correspondant à celui de la médaille, dont le poids est de 170 grammes. Ce système a été combiné pour rendre toute fraude impossible. Un livre d'or contenant les numéros et les noms de tous les acquéreurs sera publié dans la suite.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant* : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 13 Octobre 1883. — N° 37.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

Canthare bachique, dite coupe des Ptolémées.

EXPLICATION DES PLANCHES

Canthare bachique, dite coupe des Ptolémées.

Cette canthare appartient au Cabinet des médailles et pierres gravées de la Bibliothèque nationale.

L'Église Santa Maria del Popolo, à Rome. *(Fin.)*

C'est au Sansovino qu'on doit l'admirable statue de sainte Anne, qui tient sur ses genoux la Vierge et l'Enfant Jésus, dans l'église des Augustins, ouvrage dont Vasari fait une mention expresse en disant qu'il est impossible de lui donner la somme de louange qu'il mérite.

Mais l'œuvre principale de ce maître se trouve à l'église de Lorette, où il continua et termina la décoration intérieure commencée par Bramante.

Génie universel, comme une quantité d'autres artistes de la Renaissance, il construisit aussi les remparts et les tours de cette petite ville intéressante.

La mort le surprit en 1529. Il avait soixante-huit ans. Il ne laissa que des amis dévoués et des admirateurs sincères de son talent. En tête de ses élèves, il faut citer son fils adoptif, Jacopo Sansovino, dont le nom est familier à tous les visiteurs des palais et des églises de Venise.



Détail du tombeau du cardinal Sforza, par le Sansovino.
(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de Mlle Herwegen.



Détail du tombeau du cardinal Sforza, par le Sansovino.
(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de Mlle Herwegen.

Revenons aux deux monuments funéraires de l'église Santa Maria del Popolo, le plus beau travail exécuté à Rome par le Sansovino. Le plan général ainsi que la disposition des autres parties sont les mêmes pour les deux monuments. Seuls, les ornements qui relient ces parties sont différents. Un artiste comme Andrea ne pouvait évidemment pas se résoudre à faire une copie tout à fait identique et machinale d'une œuvre si considérable.

La composition s'en tient encore au système traditionnel. Le sarcophage, dont les pieds sont formés par des sphinx admirablement travaillés, est contenu dans une niche formée par deux colonnes décorées avec une richesse presque surabondante. Le mort est représenté dans une attitude très simple, la tête appuyée sur le bras. La Vierge et l'Enfant divin occupent le creux de la niche. Au-dessous d'eux, Dieu le Père faisant un geste de bénédiction et environné d'anges portant des candélabres. A droite et à gauche du sarcophage, deux niches plus petites sont formées chacune par des colonnes corinthiennes : elles contiennent des figures allégoriques.



Détail du tombeau du cardinal Basso, par le Sansovino.
(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de Mlle Herwegen.

Les deux monuments ne visent en rien à l'effet pittoresque, et leur auteur a complètement dédaigné l'emploi des marbres de diverses couleurs, des ornements en bronze, des dorures accessoires, tout à fait indispensables comme on le sait aux artistes de la décadence. La matière employée est tout simplement un marbre blanc très fin que le temps a doré.

Le regard n'est pas distrait par des accessoires superflus, ni fatigué par des décorations rares et prétentieuses; on se laisse aller librement au charme qui se dégage de cette œuvre admirable. Les ornements dont les colonnes et certaines parties de la base et les moulures sont recouvertes sont sculptés en bas-relief avec une finesse et une habileté étonnantes. Généralement, ils ne ressortent que de quelques millimètres sur le fond uni, et seules les extrémités relevées des feuilles de liserons ou d'acanthes sont travaillées en relief de quelques centimètres de hauteur.

Ces belles œuvres sont dans un état de conservation parfaite. A peine découvre-t-on çà et là une arête un peu écornée ou quelques ornements légèrement endommagés.

L'artiste n'a pas même cherché à obtenir à tout prix un effet de nouveauté et d'originalité bien saillant : il s'accommode volontiers des formes traditionnellement rigides et sévères du moyen âge, tout en les remplissant d'une vie et d'une signification nouvelles. Armé de toutes les ressources de



LAMPE D'AUTEL.

(Église Santa Maria del Popolo, à Rome.) — Dessin de M. August Weber.

l'art de la Renaissance, il a pourtant conservé le caractère élevé et la ferveur religieuse des âges gothiques.

Les figures, comme les délicieux ornements, végétaux, festons, masques, etc., trahissent la plus consciencieuse étude de l'art antique auquel le maître a su donner une expression spéciale qui fait penser à Léonard de Vinci.

Nos gravures permettront de se rendre compte des côtés fins, ingénieux et distingués du maître dont nous venons de parler.

PETITE CHRONIQUE

— On sait qu'une dépense de 328,300 fr. a été autorisée pour l'exécution de travaux de décoration artistique dans les mairies des 3e, 4e, 11e, 12e, 15e, 16e et 20e arrondissements.

Ces différents travaux comprennent :

Mairie du 3e arrondissement. — Décoration de deux plafonds situés de chaque côté de la cage du grand escalier.

Mairie du 4e arrondissement — Exécution de six grands panneaux pour la salle des Fêtes.

Mairie du 11e arrondissement. — Exécution pour la nouvelle salle des Fêtes et dans celle des Mariages, de diverses peintures d'ornement ayant pour objet de modifier la décoration actuelle.

Mairie du 12e arrondissement. — Exécution pour la nouvelle salle des Fêtes d'une cheminée monumentale en pierre, comprenant un buste de la République, deux cariatides, deux Chimères tenant les écussons et les armes de la ville supportés par deux génies.

Mairie du 16e arrondissement. — Décoration en style polychrome du grand escalier et du vestibule de la salle des Fêtes.

Décoration par des peintures allégoriques de la frise du petit salon en hémicycle communiquant à la salle des Fêtes.

Mairie du 20e arrondissement. — Décoration d'ensemble de la salle des Mariages au moyen de peintures allégoriques ou historiques.



ORNEMENT D'UN TOMBEAU
dans la sacristie de l'église Santa Maria del Popolo, à Rome. — Dessin de Mlle Herwegen.

Les travaux à exécuter pour la décoration des mairies des 4e, 15e et 20e arrondissements feront l'objet de concours publics ouverts entre tous les artistes français, concours dont les programmes seront ultérieurement arrêtés.

Pour les travaux décoratifs de la mairie du 11e arrondissement, ainsi que pour la cheminée monumentale de la mairie du 12e arrondissement, l'exécution est confiée aux architectes desdits édifices, dans les limites des crédits prévus aux devis.

Les travaux à exécuter dans les mairies du 3e et du 16e arrondissement sont confiés aux artistes ci-après :

Les deux plafonds de la mairie du 3e arrondissement, à M. Maillard ;

Dans la mairie du 16e arrondissement, la décoration du grand escalier et du vestibule de la salle des Fêtes et les paysages de la salle des Mariages, à M. Chauvin, artiste décorateur ;

La peinture allégorique de la frise en hémicycle dans le salon communiquant à la salle des Fêtes, à M. Émile Lévy, artiste peintre.

Le bas-relief en marbre de la cheminée de la salle des Mariages, à M. Hector Lemaire, artiste statuaire.

— Il y a quelque temps, en démolissant un comble qui se trouvait dans le campanile de la chapelle Saint-Saturnin, au palais de Fontainebleau, on découvrit de fort belles peintures à l'huile très intéressantes, mais en très mauvais état. M. Brisset, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, vient d'être chargé de la restauration de ces peintures.

— On vient de placer dans l'un des vestibules du premier étage de la direction des Beaux-Arts, rue de Valois, les photographies colossales des trois vitraux formant l'abside de la cathédrale de Poitiers (Vienne). Ces vitraux, restaurés en 1882, sont les plus beaux que possède la France, tant par leur ancienneté que par la grande variété des compositions, dont l'exécution rappelle à s'y méprendre les œuvres des primitifs.

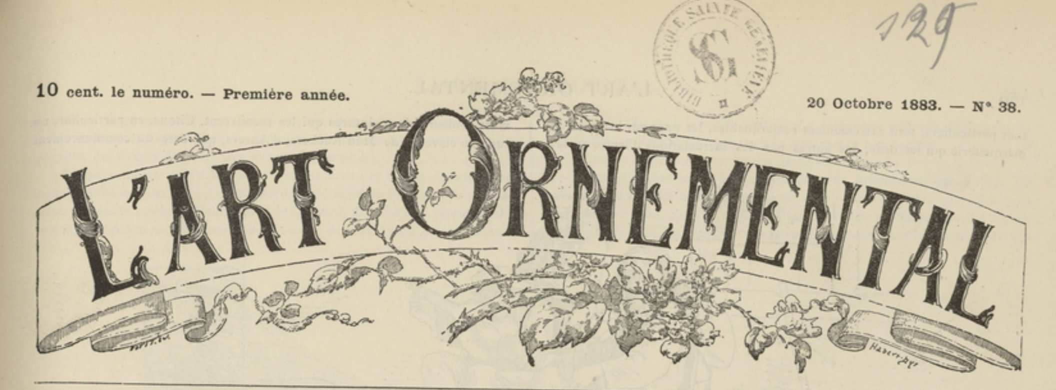
G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

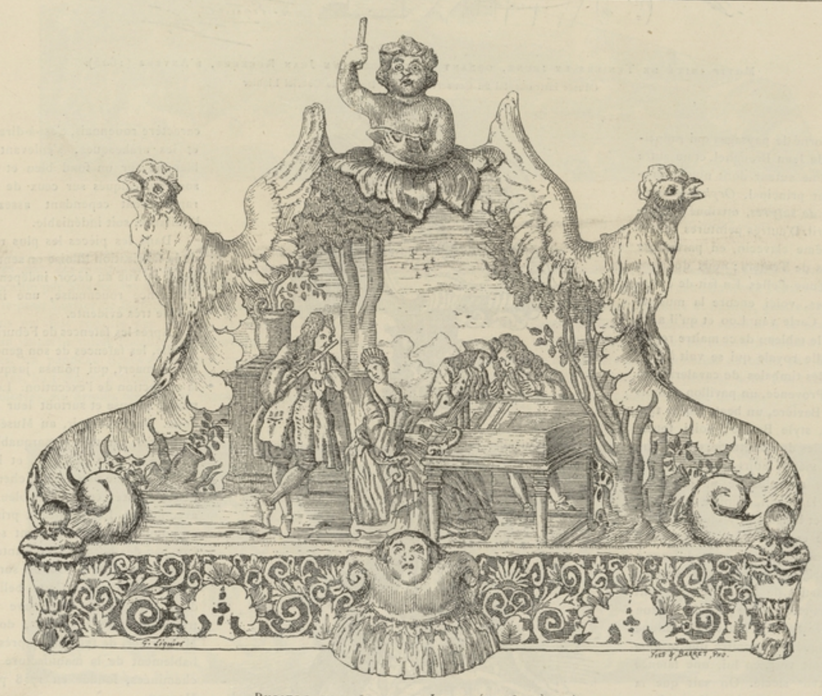
20 Octobre 1883. — N° 38.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
LONDON : 134, New Bond Street.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



Pupitre en faïence de Lille (xviie siècle).

Musée instrumental du Conservatoire. — Dessin de Gabriel Liquier.

EXPLICATION DES PLANCHES

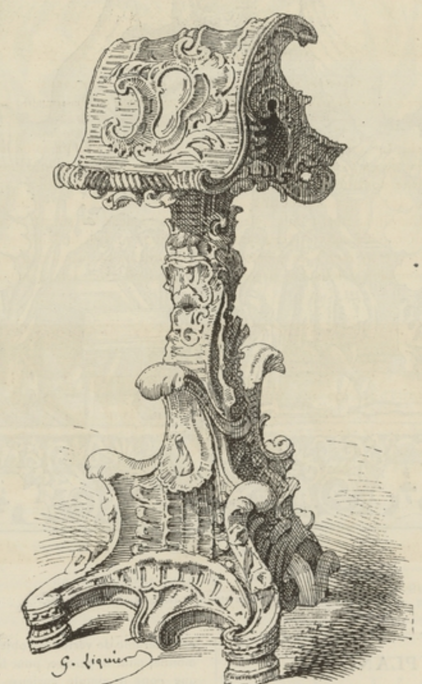
Le Musée du Conservatoire, fondé par Louis Clapisson et inauguré le 20 novembre 1864, est assurément une des curiosités parisiennes les moins connues du public. Ce Musée renferme cependant une collection des plus originales d'instruments de musique de toute espèce et aussi une quantité considérable de véritables objets d'art. Il y a là à regarder pour tout le monde, pour le peintre, pour le sculpteur, pour le décorateur aussi bien que pour le simple curieux. C'est la forme d'un violon, les ciselures d'une harpe, le décor d'un clavecin, la guitare-lyre de Fabry-Garat ornée de peintures attribuées à Guérin ou à Girodet, des cistres à manche merveilleusement sculptés. C'est la harpe de Marie-Antoinette, celle de la princesse de Lamballe, qui ne sont pas curieuses à cause de leur histoire seulement, mais aussi et surtout à cause de leur élégance et de leur cachet. Les épinettes du xvie et du xviie siècle, décorées avec un luxe et un goût

tout particuliers, sont extrêmement remarquables, les unes par le travail de marqueterie qui les orne, les autres par des incrustations d'ivoire ou les vives couleurs des peintures qui les recouvrent. Citons, en particulier, un superbe clavecin de Jean Ruckers, d'Anvers, qui date du commencement



Motif imité de Teniers le jeune, ornant un clavecin de Jean Ruckers, d'Anvers (1625).
(Musée instrumental du Conservatoire.) — Dessin de Gabriel Liquier.

du XVII[e] siècle, orné de paysages qui rappellent la touche de Jean Breughel, et un autre clavecin du même auteur dont nous reproduisons le sujet principal, *Orphée entouré de nymphes et de satyres,* attribué au pinceau de Paul Bril. D'autres peintures encore décorent le même clavecin, en particulier deux imitations de Teniers ; nous donnons un croquis de l'une d'elles. En fait de curiosités historiques, voici encore la musette que possédait Carle van Loo et qu'il a reproduite dans le tableau de ce maître représentant la famille royale qui se voit à Versailles ; voici des timbales de cavalerie, un tambourin de Provence, un pavillon chinois aux armes de Bavière, un beau jeu de timbres à clavier, style Boulle ; voici toutes sortes de modèles de tabletterie, de ciselure sur bois et sur métal, bons à consulter et à utiliser. Enfin, regardez ce pupitre dont nous donnons le dessin, pupitre d'apparat genre rococo, et le fameux violon de Delft, pièce rarissime et légendaire, et cet autre pupitre en faïence que nous reproduisons à cause de son originalité. Il est peint en bleu et certaines parties de l'encadrement sont relevées de vert et de jaune pâle. M. Gaston Lebreton, directeur du Musée céramique de Rouen, assigne à ce pupitre une origine française et croit voir, en lui, une faïence de Lille du XVII[e] siècle. On sait que la fabrique de Lille est une de celles qui ont subi le plus l'influence de Rouen, au moins à son début. C'est pourquoi les pièces qui en proviennent ne sont pas toujours faciles à distinguer de celles qui sont sorties de Rouen même ou d'autres fabriques également influencées par ce grand centre de production céramique.



Pupitre allemand (XVIII[e] siècle).
(Musée instrumental du Conservatoire.) — Dessin de Gabriel Liquier.

La fabrique de Lille fut fondée en 1696 par un faïencier de Tournay, Jacques Féburier. Après avoir copié servilement les faïences normandes, Féburier transforma peu à peu sa décoration, tout en lui conservant cependant son caractère rouennais, c'est-à-dire les rinceaux et les arabesques, s'enlevant en réserve blanche sur un fond bleu et qui, s'ils ne sont pas calqués sur ceux de Rouen, s'en rapprochent cependant assez pour que l'imitation soit indéniable.

Dans les pièces les plus remarquables de la fabrication lilloise on sent souvent, au point de vue du décor, indépendamment de l'influence rouennaise, une influence flamande très évidente.

Après les faïences de Féburier viennent, à Lille, les faïences de son gendre François Boussemaert, qui poussa jusqu'à l'extrême la correction de l'exécution. Leur bleu est moins intense et surtout leur modelé plus doux. On peut voir, au Musée céramique de Sèvres, un très remarquable autel portatif en faïence de Lille, et le Musée de Cluny possède une grande cheminée à panneaux décorés, en camaïeu bleu, de paysages avec figures. Les panneaux principaux sont au nombre de seize, ils sont séparés entre eux par des bordures courantes, les angles sont arrondis et le tout est surmonté d'une corniche saillante. Cette belle cheminée, dans laquelle on ne trouve plus aucune trace de style rouennais, doit dater, dit M. Garnier, de 1760 à peu près, et fort probablement de la manufacture de poêles et cheminées, fondée en 1758 par un sieur Hereng.

A quelle fabrique de Lille pourrait-on attribuer notre pupitre ? Nous ne le saurions dire, mais il est très intéressant au point de vue de la bizarrerie de la composition.

Cartouche composé par La Joue, gravé par Huquier.

J. de la Joue est né à Paris en 1687, et il est mort le 13 avril 1761. Il fut architecte, dessinateur et peintre.

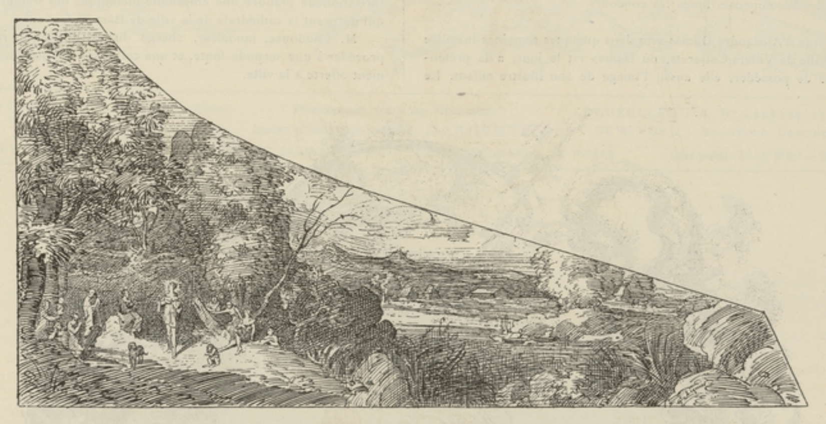
On a de lui une quantité considérable de pièces représentant des

fontaines, des cascades, des bains, des perspectives, des cartouches. Il a fait un livre de *buffets*, un livre de *vases*, des tableaux d'ornement et de rocaille, des dessus de porte très riches, des trophées.

La Bibliothèque de Paris possède onze pièces des dessus de porte que nous venons de citer, plus un cercle orné avec sujet de fontaine au milieu, deux panneaux ornés, *le Naufrage* et *le Sommeil*, deux *buffets*, un *cartouche marin*, une *fontaine*. On trouve de plus deux dessins de La Joue dans un volume de dessins à la main intitulé *La Joue*, que possède également la Bibliothèque de Paris et qui est très intéressant à consulter.

Voici le texte et la description de ce volume.

Recueil de dessins pour meubles et pour ornements, etc., 1752. La plupart des dessins ne sont pas signés, on n'y trouve que les noms des trois artistes, La Joue, Stoldtz et Chevillon. Les dix premiers dessins représentent des modèles d'ornements pour frises, panneaux et montants. Ils ont été exécutés par des maîtres du XVII[e] siècle. Les suivants sont du XVIII[e]. Un char rocaille par Stoldtz, les deux dessins de La Joue, un riche modèle de tapisserie pour dossier de fauteuil, un riche montant d'armes, un riche fauteuil sous un dais rocaille par Stoldtz, deux panneaux rocaille à la gouache, un superbe salon rocaille par Chevillon, trois motifs coloriés pour étoffes, un panneau fleurs avec motif rocaille colorié, deux motifs étoffe coloriés, huit études d'oiseaux coloriées, trois motifs de plumes et rocailles coloriés, six dessins meubles et flambeaux à branches ornés de cristaux par Stoldtz coloriés, deux dessins girandoles ornés de cristaux à l'encre de Chine, quatre dessins de candélabres à l'encre de Chine, un bras de lumière et trois flambeaux rocaille et figures, quatre dessins à l'encre de Chine chandeliers rocaille, un chandelier rocaille à la sanguine, un flambeau à deux branches à la sanguine, un dessin à l'encre de Chine représentant un bras de lumière et une fontaine de table par Stoldtz. En tout cinquante-six pièces qui, nous le répétons, sont très utiles à consulter et que nous avons tenu à énumérer à cause de cela.



ORPHÉE ENTOURÉ DE NYMPHES ET DE SATYRES.

Peinture ornant un clavecin de Jean Ruckers, d'Anvers (1625). (Musée instrumental du Conservatoire.) — Dessin de Gabriel Liquier.



BAS-RELIEF EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, SUR UN ORGUE CHINOIS.

(Musée instrumental du Conservatoire.) — Dessin de Gabriel Liquier.

PETITE CHRONIQUE

— On va réorganiser l'École des Beaux-Arts.

Désormais, les élèves de l'École seront astreints, quelle que soit la branche de l'art à laquelle ils se destinent, à étudier les deux autres, toutefois dans une proportion moindre que celle qui doit faire l'objet principal de leur carrière; c'est-à-dire que les peintres devront étudier la sculpture et l'architecture et ainsi de suite.

On se souvient que cette importante réforme faisait partie du programme d'après lequel M. Antonin Proust voulait réorganiser l'École. Quant à la grosse question des ateliers que M. Proust voulait supprimer, ce qui, on s'en souvient, avait soulevé de violentes polémiques, elle a été tranchée dans le sens du maintien.

En dehors des cours oraux professés à l'amphithéâtre par les maîtres,

il y aura onze ateliers, dont trois pour chacune des branches (peinture, sculpture, architecture), et deux pour la gravure.

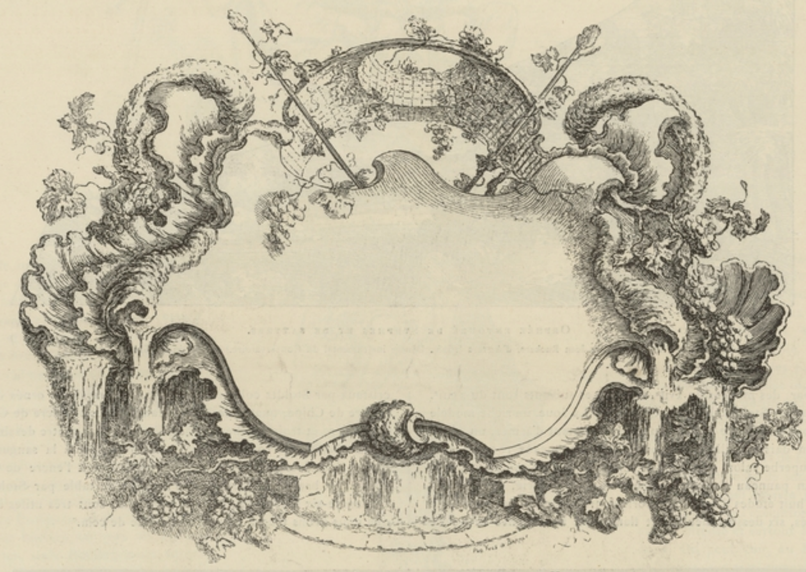
Le conseil supérieur qui veillera au bon fonctionnement de l'École sera composé du directeur, de cinq membres, peintres, graveurs, sculpteurs et architectes, nommés par le ministre des Beaux-Arts, et de cinq professeurs élus par l'assemblée générale de leurs collègues.

Le même décret règle enfin les conditions de formation des jurys qui décerneront les récompenses après les concours.

— La statue d'Alexandre Dumas sera dans quelques semaines installée à Paris. La ville de Villers-Cotterets, où Dumas vit le jour, a la prétention légitime de posséder, elle aussi, l'image de son illustre enfant. Le conseil municipal de Villers-Cotterets a émis un vote et un comité s'est créé pour ouvrir une souscription et faire un chaleureux appel à toutes les bonnes volontés. Les président et vice-présidents d'honneur de ce comité sont : MM. H. Martin, Ringuier et H. de Lapommeraye. Le président est M. Senart, maire, et le vice-président M. Salanson.

— Le gouvernement français vient de demander à la ville de Bâle l'autorisation de prendre une empreinte métallique des statues du moyen âge qui décorent la cathédrale de la ville de Bâle.

M. Loudouze, modeleur, chargé du travail, aurait reçu l'ordre de procéder à une seconde fonte, et une collection des statues serait gratuitement offerte à la ville.



Cartouche composé par La Joue, gravé par Huquier.

— On vient de placer dans les niches de la façade latérale du musée de Montpellier, trois statues en pierre de grandeur colossale et qui représentent trois artistes montpellerains. La première, due au ciseau de M. Barthelemy, grand prix de Rome, représente Sébastien Bourdon. Les deux autres, qui nous paraissent inférieures à la première, sont pourtant empreintes d'un bon sentiment décoratif; l'une représente le peintre Vien, par M. Jean Amy, et la troisième par M. Guglielmo, reproduit les traits de Raoux. Ces trois statues ont figuré au Salon de 1882, et nous devons ajouter que, mises en place dans leurs niches, elles ont acquis un caractère de grandeur et se lient parfaitement au monument. Si ces artistes s'étaient entendus avant d'exécuter leur œuvre, ils n'auraient certainement pas mis la palette à la main à chacun de ces peintres, ce qui produit un effet bizarre qu'on aurait pu facilement éviter.

— Le bras d'une des statues composant le groupe de gauche de la porte Saint-Denis s'est détaché l'autre jour et est tombé sur le trottoir. Heureusement que personne ne s'est trouvé là pour le recevoir ; ce fragment ne pèse pas moins de douze kilogrammes.

— On annonce la mort du sculpteur Charles-Auguste Arnaud, l'auteur de deux des bas-reliefs du pont de l'Alma.

Arnaud était né le 23 août 1825. C'est en revenant de Cayeux-sur-Mer, avec sa femme et ses deux enfants, qu'il est mort subitement en chemin de fer.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 27 Octobre 1883. — N° 39.



L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, AVENUE DE L'OPÉRA. | LONDON : 134, NEW BOND STREET.
TURIN : MATTIROLO LUIGI, 10, VIA PO.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. LEBÈGUE ET Cie.
NEW-YORK : BRENTANO BROTHERS.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

COFFRET DE MARIAGE, COMMANDÉ A BOULLE PAR LOUIS XIV POUR LE MARIAGE DU GRAND DAUPHIN.

EXPLICATION DES PLANCHES

Coffret de Boulle.

C'est à partir du XVIIe siècle seulement que le métal commence à constituer, en France, le véritable élément décoratif du mobilier. Lui, qui avait joué le premier rôle dans l'antiquité, était devenu pendant le moyen âge tout à fait accessoire dans le mobilier proprement dit, et le XVe et le XVIe siècle ne l'avaient associé au bois que d'une façon tout à fait restreinte.

Voici comment M. Jacquemart résume l'histoire des transformations du meuble depuis la Renaissance : « Pendant la Renaissance, dit-il, les préoccupations sculpturales et la recherche des formes de l'architecture entraînent le mobilier dans une voie sérieuse, incompatible avec les coquetteries du bois coloré; lorsque, sur la fin, le besoin d'une élégance un peu tapageuse se manifeste, c'est par les applications d'ivoire gravé et par l'adjonction des pierres dures; l'architecture domine encore : elle se pare de joyaux comme les personnages de la cour.

« Sous Louis XIII le meuble se fait grand, à l'unisson des autres ouvrages d'art; l'ébène, que la sculpture ne parvient pas à égayer, cherche un appoint dans le bronze ciselé ou même dans l'application du cuivre repoussé. La Flandre essaye déjà d'y joindre des encadrements d'écaille.

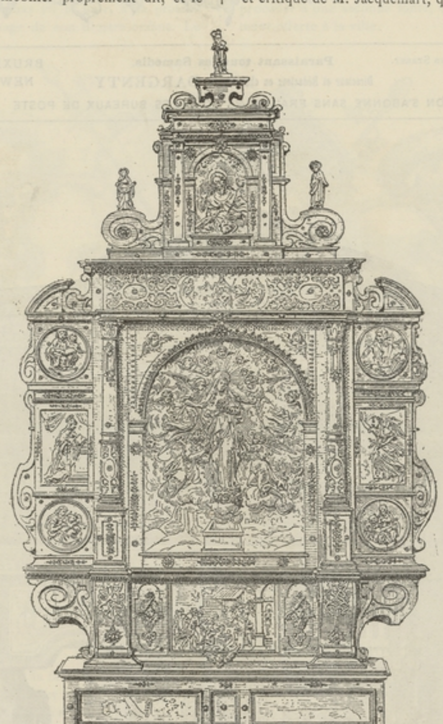
« Mais voilà Louis XIV, voilà Boulle, et le bois s'incruste d'écaille et de métaux brillants pour se mettre au niveau du luxe des palais; le meuble est encore officiel, pompeux, étranger à la vie intime, ou bien il n'y pénètre pour ainsi dire que par le côté intérieur : le salon de réception, le cabinet de travail du magistrat et de l'homme public.

« S'il est permis de chercher les indices des modifications à venir, c'est là qu'on les trouvera : la tablette du bureau prend des contours; ses avant-corps s'infléchissent en courbes bombées; ses pieds légèrement assouplis en S viennent poser sur des entrejambes en X; il y a détente dans la rigidité générale du meuble officiel admis à Versailles et primitivement inspiré par le génie un peu compassé des Le Brun, puis perpétué par la rigide discipline des Gobelins.

« Sous la Régence et pendant les jeunes années de Louis XV, tout va changer : les bois divers vont triompher et parer les meubles d'une forme nouvelle; les petits appartements vont se substituer aux salons d'apparat, la chambre à coucher va devenir le nid de la vie privée et s'entourer du boudoir, du cabinet, de ces mille recoins élégants et commodes pour la comédie à surprises et cachettes que va jouer la société française.

« Ainsi que de choses nouvelles! la commode véritable avec ses divisions multiples; le caprice est poussé à tel point, que souvent la loi fondamentale de l'art, la convenance, est totalement oubliée; pour créer des perspectives à l'œil, le meuble n'a plus ses côtés parallèles, ils se courbent en s'écartant pour aller s'accoter sur un fond beaucoup plus large que la face antérieure, en sorte que les tiroirs, forcément rectangulaires, s'isolent dans le vide et laissent entre leur côté et celui du meuble des cavités complètement perdues. Plus tard, lorsque des ébénistes voulurent rentrer dans des formes plus sages pour ne pas perdre l'avantage pittoresque de ces dispositions en éventail, ils flanquèrent de petits meubles d'une sorte d'étagère en quart de cercle, où se logeaient des bibelots à la mode, les choses de provenance exotique ou les fines porcelaines de Sèvres ou de Saxe. En rentrant dans la logique architecturale du meuble, ils avaient ajouté à sa richesse et satisfait au goût du moment. »

Quoiqu'il ne s'agisse ici que d'un meuble du XVIIe siècle, nous nous sommes laissé entraîner à transcrire en entier ce court résumé historique et critique de M. Jacquemart, qui nous a paru offrir un intérêt particulier à cause de la manière ingénieuse dont il motive les diverses transformations opérées dans le mobilier depuis le moyen âge.



Retable en ébène et argent repoussé.
Travail français du temps de Louis XIII.

Pour revenir à notre meuble et à son auteur, disons avec M. René Ménard que, malgré les tentatives d'association du bois et du métal tentées depuis Henri IV et surtout pendant le règne de Louis XIII, la marqueterie de Boulle doit être considérée comme une véritable innovation.

Le nom de Boulle a été porté par toute une famille d'artistes, qui s'est fait un nom pendant tout le XVIIe siècle, à cause des meubles sortis de leur fabrique ou exécutés sous leur direction.

Le plus célèbre de cette famille est André-Charles Boulle, fils de Jean et neveu de Pierre Boulle, qui tous deux étaient logés au Louvre et portaient le titre de menuisiers du Roi. André-Charles Boulle, né en 1642, mourut à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Voici en quels termes le *Mercure de France* annonce sa mort : « André-Charles Boulle, natif de Paris, architecte, peintre et sculpteur en mosaïques, ébéniste, ciseleur et marqueteur ordinaire du Roy, né en l'année 1642, le 10 novembre, est mort à Paris dans les galeries du Louvre, où il avait l'honneur d'être logé depuis l'année 1672. Cet illustre artiste, dont le mérite était connu en France et dans les pays étrangers, est infiniment regretté par les amateurs des Beaux-Arts. Il laisse des fils de sa profession, héritiers de ses talents et de son logement aux galeries du Louvre. » (Mars 1732.)

C'est Charles Boulle qui a perfectionné, sinon inventé le meuble plaqué d'écaille et de métal. « Les ouvrages de cet habile homme, dit Gersaint, sont toujours recherchés avidement par les curieux, quoiqu'ils soient d'un goût différent de celui qui règne aujourd'hui. C'est qu'on n'a jamais travaillé avec plus de goût, plus de soin, plus de solidité et plus d'honneur que lui, et rien ne sortait de ses mains qui ne fût à l'abri de tout reproche, même jusqu'aux parties qu'il était obligé de confier au dehors. »

Dans le beau meuble de Boulle, dit M. Bosc, le bois d'ébène est incrusté d'écaille de sa couleur naturelle ou colorée en dessous. Les applications d'écaille découpée sont accompagnées d'arabesques, de rinceaux et d'ornements de toutes sortes, découpés également dans l'étain et dans le cuivre, et toute la partie métallique de ces incrustations est relevée d'un travail de gravure au burin, qui classe cette sorte de meuble du XVIIe siècle au premier rang, surtout par la richesse de son aspect. Charles Boulle fit école; ses fils, ses neveux, fabriquèrent comme lui des meubles marquetés, mais aucun d'eux n'atteignit la perfection du maître.

Voici comment procédait André-Charles Boulle pour donner à son travail d'incrustation toute la précision et toute l'exactitude désirables. Il superposait deux lames de même épaisseur et de même dimension, l'une en métal et l'autre en écaille, et, après avoir tracé le dessin à la pointe sèche sur le métal, il le découpait d'un seul trait de scie sur les deux lames à la fois. Il obtenait de cette manière quatre épreuves : deux négatives et deux positives, si on peut ainsi dire, qui s'emboîtaient parfaitement, car le dessin exprimé par le vide recevait les ornements tracés par le plein, et s'y inséraient exactement. On comprend donc que le creux de l'écaille recevait l'ornement de métal, et réciproquement le creux du métal recevait l'ornement de l'écaille. Cette opération fournissait deux meubles à la fois : l'un dit de *première partie,* c'est-à-dire dont le fond était en écaille avec les ornements métalliques; l'autre dit de *seconde partie,* qui était la contre-partie, c'est-à-dire que le fond était en métal et les ornements en écaille. Enfin, les meubles mixtes étaient une combinaison des deux procédés, c'est-à-dire que le même meuble avait une partie fond d'écaille et une partie fond métallique. On peut voir au Louvre un meuble ainsi exécuté.

Parmi les meubles de Boulle qui joignent un caractère historique à une authenticité incontestable, celui que nous reproduisons est un des plus riches. C'est le coffret de mariage commandé à Boulle par Louis XIV pour le mariage du grand Dauphin. Ce chef-d'œuvre est resté au palais de Versailles jusqu'à ce que le grand Dauphin le fit transporter au château de Meudon, sa résidence favorite, où il mourut. Il a passé ensuite en d'autres mains et faisait en dernier lieu partie de la collection San Donato.

Les meubles de Boulle sont nés sous l'influence de Louis XIV et de Le Brun. On sent qu'ils ont été conçus pour orner les somptueux édifices occupés par le souverain qui entoura la majesté royale du plus brillant éclat. Ces meubles sont évidemment ceux qui se prêtaient le mieux à garnir les salons pompeux et gigantesques comme les aimait le Roi-Soleil. Aussi est-ce le meuble d'apparat qui l'emporte de beaucoup sur le mobilier intime dans la fabrication de Boulle.



CANDÉLABRE EN DIORITE ORBICULAIRE ANTIQUE ET BRONZE DORÉ, par Gouthière.

Cette fabrication fut continuée par ses fils, mais les productions de ces derniers, quoique remarquables encore, sont de beaucoup inférieures à celles du père. « Où il y a le plus à choisir, dit M. Jacquemart, c'est dans les innombrables pendules religieuses qui se plaçaient soit sur des gaînes, soit sur des consoles à suspension. Celles de Boulle père sont toujours surmontées de figures ou de groupes d'une merveilleuse exécution, et les bas-reliefs qui figurent sous le cadran sont en accord complet avec la décoration incrustée. »

Pour s'exercer à reconnaître la main du savant inventeur du genre, il suffira d'examiner attentivement les pièces qui meublent la galerie d'Apollon au Louvre et certaines autres disséminées dans les salles du même palais. On n'y rencontrera aucune des fautes qu'on peut reprocher aux imitateurs de Charles Boulle, et en particulier à Philippe Poitou, c'est-à-dire des cornes teintes en bleu et en vermillon, dont l'effet détruit la sévère et riche harmonie qui est le caractère du vrai meuble de Boulle.

Retable.

Le retable est un parquet plus ou moins orné, qui est placé contre le mur et au-dessus de l'autel. C'est une décoration des églises catholiques qui contient en général une œuvre d'art quelconque de peinture ou de sculpture. On nomme contre-retable l'encadrement qui entoure le panneau formant le retable : celui-ci est souvent à volets, de sorte qu'en le fermant on abrite les principales pièces du retable. Notre retable est en ébène et en argent repoussé. C'est un travail français du temps de Louis XIII.

Candélabre en diorite orbiculaire antique et bronze doré, par Gouthière.

Ce magnifique candélabre en bronze ciselé et doré au mat est une œuvre authentique de Gouthière. Il est composé d'un vase ovoïde en diorite orbiculaire antique élevé sur un trépied à têtes de satyres, en bronze doré, garni de trois anneaux et reposant sur trois sphinx ailés en bronze vert accroupis sur une base en marbre bleu turquoise : cette base est ornée de petites branches de vigne, de vases de fruits et de petites couronnes. Au

centre du trépied, un serpent enroulé partant de la base rejoint la partie inférieure du vase; trois branches contournées, à feuilles d'acanthe et couronnées de vigne, sont placées au-dessus des têtes de satyres. Le haut du vase est surmonté d'un groupe de fruits d'où se détache un bouquet de roses et d'œillets, le tout en bronze ciselé et doré au mat de la plus grande finesse.

Le diorite est une roche terreuse, grenue ou globulaire, composée d'amphibole et de feldspath : c'est une matière analogue au basalte; les Allemands l'appellent *grunstein*. On utilise cette roche et principalement le *diorite orbiculaire* pour faire des bases, des piédestaux de statuettes et des corps de vases, ainsi que l'indique notre figure. Cette dernière variété de diorite doit son nom à des noyaux qui produisent des orbes lorsque la pierre est sciée.

PETITE CHRONIQUE

— On vient de découvrir, à Amiens, deux tableaux brodés sur soie, provenant d'un couvent d'ursulines du XVIIe siècle. Ces œuvres d'art reproduisent des épisodes de la vie de saint Augustin que ces religieuses avaient pris pour patron. Le premier tableau représente l'apparition d'un ange à saint Augustin, à Civita-Vecchia, et le second, l'apparition de Jésus-Christ au même docteur, lorsque, après la mort de sa mère, il vint à Tagaste.



CUL-DE-LAMPE DE ZEEMANN.

La Société des antiquaires de Picardie s'est occupée longuement, dans sa dernière réunion, de ces tableaux en broderie. Des communications intéressantes qui y ont été faites, il résulterait qu'ils sont l'œuvre d'un atelier artistique fondé dans ce couvent d'ursulines par Madeleine Varin, fille du peintre Quentin Varin.

On se préoccupe de rechercher et de recueillir tous les tableaux en broderie qui sont sortis de cet atelier et d'en composer une collection qui serait placée dans un de nos musées nationaux.

On a prétendu que cet atelier des ursulines d'Amiens est le seul exemple dans toute l'Europe, d'un couvent où les arts ont été en grand honneur et cultivés d'une façon pratique. Il y a erreur sur ce point.

Il nous suffira de signaler la célèbre abbaye de Hohenbourg, en Alsace, dont une des abbesses, Herrade de Landsperg, exécuta, entre 1159 et 1175, le célèbre *Hortus deliciarum*, chef-d'œuvre incomparable de l'art allemand du XIIe siècle, qui, malheureusement, a péri dans l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg allumé par les obus prusiens.

Nous rappellerons encore l'abbaye de Maubuisson, où l'art trouva un asile favorable, au temps de son abbesse, Louise Hollandine, princesse palatine de Bavière et sœur du Régent.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 3 Novembre 1883. — N° 40.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef: G. DARGENTY

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.

Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50 ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Soupière Louis XV.

L'emploi des fleurs, des fruits et même des animaux rendus avec une grande rigueur d'observation, mais présentant toujours de belles dispositions décoratives, est le principal caractère de cette belle orfèvrerie française du XVIIIe siècle, dont l'époque la plus brillante peut être fixée vers 1730. Notre soupière en est un des spécimens les plus accomplis. Ses pieds fourchus, d'où s'échappe une tige de céleri, reposent sur un plateau ovale dont les bords sont enrichis de feuillages. Sur le couvercle sont jetés, autour d'une orange garnie de son feuillage, des ortolans, des huîtres, des truffes, des champignons, des artichauts et des poissons d'un modelé parfait. Les modèles de ces belles compositions sont dus en général à Meissonnier, qui fut un des artistes qui contribuèrent le plus à la création du style Louis XV.



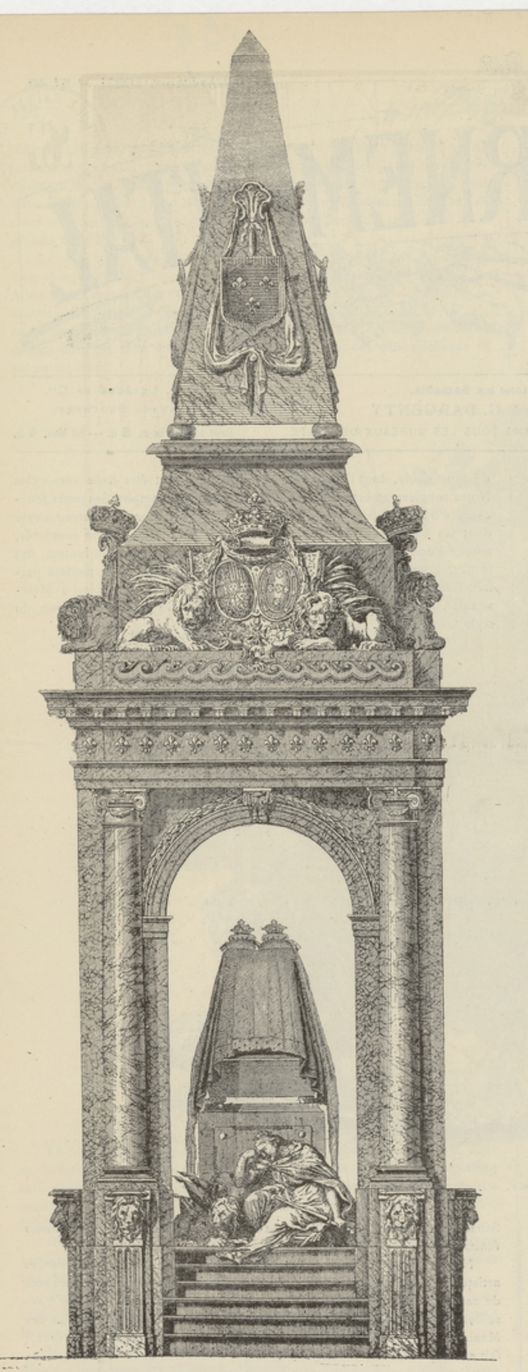
Soupière en argent.
Travail français du temps de Louis XV. — Dessin de Saint-Elme Gautier.

Élévation géométrale du catafalque du roi et de la reine d'Espagne

Érigé à Notre-Dame de Paris le 15 janvier 1760.

Notre estampe de seconde page est le fac-similé d'un dessin de Michel-Ange Slodtz, l'un des trois fils de Sébastien Slodtz, d'Anvers, qui vécut de 1655 à 1726 et fut élève de Girardon. Celle de notre troisième page est le fac-similé d'une gravure de Cochin, représentant la pompe funèbre de la reine de Sardaigne organisée par les frères Slodtz. Les frères Slodtz, Sébastien-Antoine, Paul-Ambroise et Michel-Ange, furent les décorateurs funèbres les plus en renom de leur époque.

Nous empruntons à M. de Chennevières des détails intéressants sur ces artistes bien peu connus aujourd'hui et qui furent dans leur temps les rois du catafalque. Le XVIIIe siècle, l'époque la plus joyeuse des fêtes de Versailles, fut aussi le temps des plus beaux deuils de cour. Le Brun, Van der Meulen, les frères Slodtz, organisèrent des funérailles d'une façon tout à fait remarquable. Les édifices funèbres qui s'élevaient dans l'église métropolitaine à chaque mort illustre n'étaient pas, comme de nos jours, l'œuvre



Élevation géométrale du catafalque du roi et de la reine d'Espagne,
érigé à Notre-Dame de Paris le 15 janvier 1760.

de mains vulgaires. Les peintres, les statuaires, les décorateurs unissaient leurs efforts pour composer des cénotaphes qui étaient de véritables monuments dignes d'attirer l'attention du public, et qui la fixaient si bien que les chroniques en détaillaient l'aspect ingénieux et varié et célébraient les frères Slodtz à l'égal des plus fameux artistes. C'étaient, en effet, de fort habiles gens. Tour à tour dessinateurs du Cabinet du Roi, ils partagèrent avec les intendants des Menus-Plaisirs, les de Cindré, les de Bonneval, de Curis, Papillon de la Ferté, le renom d'organisateurs des fêtes officielles. Les catafalques qu'ils élevèrent furent aussi des divertissements pour les yeux et des spectacles à part.

Les deux aînés débutèrent dans le service funèbre du maréchal de Villars. Trois mois après, en avril 1735, ils organisèrent pour la reine de Sardaigne une autre pompe commémorative que reproduit notre estampe, et là, dédaignant les inscriptions et emblèmes qui composaient les catafalques sous Louis XIV, nos sculpteurs introduisirent des figures ronde bosse de plusieurs mètres d'élévation. Le Temps, une faux à la main, moissonne sceptres, mitres et tiares, casques, livres et houlettes. Religion et Piété, Espérance, Libéralité, Prudence, Charité, perfections de la royale défunte, témoignent par leur attitude qu'elles défendent la mémoire de la princesse. En 1741, la seconde femme du roi de Sardaigne meurt. Voilà qui pourrait embarrasser les Slodtz : même pays, même rang princier, mêmes vertus officielles. Point. Les frères recourent à l'allégorie. Le vieil Océan, étendu sur un char entr'ouvert, figure l'abîme où les fleuves ainsi que les ruisseaux vont se perdre à la fin de leur course. La Dore, rivière du Piémont, belle nymphe couronnée, se précipite dans le gouffre fatal. Deux ruisseaux, deux enfants tout en pleurs, ainsi qu'une naïade qui représente l'amour et la fidélité des peuples de Sardaigne, s'efforcent de la retenir. Au-dessus du catafalque, la Mort, une couronne au front et armée de sa faux, plane de ses noires ailes sur sa victime et semble la regarder. On peut voir cette estampe à la Chalcographie du Louvre. Les funérailles et le service de la Dauphine, en 1746, fournissent une double occasion aux Slodtz : Saint-Denis et Notre-Dame leur prêtent encore leurs vastes nefs. Les estampes de Cochin, également à la Chalcographie, montrent qu'ils réussirent. En cette occasion ils eurent tout l'honneur. Le peintre des Menus-Plaisirs, Perrot, les avait secondés jusqu'alors dans les détails de couleur. Cette année-là ils demeurèrent seuls. Seuls aussi le 15 décembre de la même année pour organiser la pompe funèbre de Philippe V d'Espagne. La reine de Pologne succombe en 1747 et les Slodtz conduisent encore ce deuil.

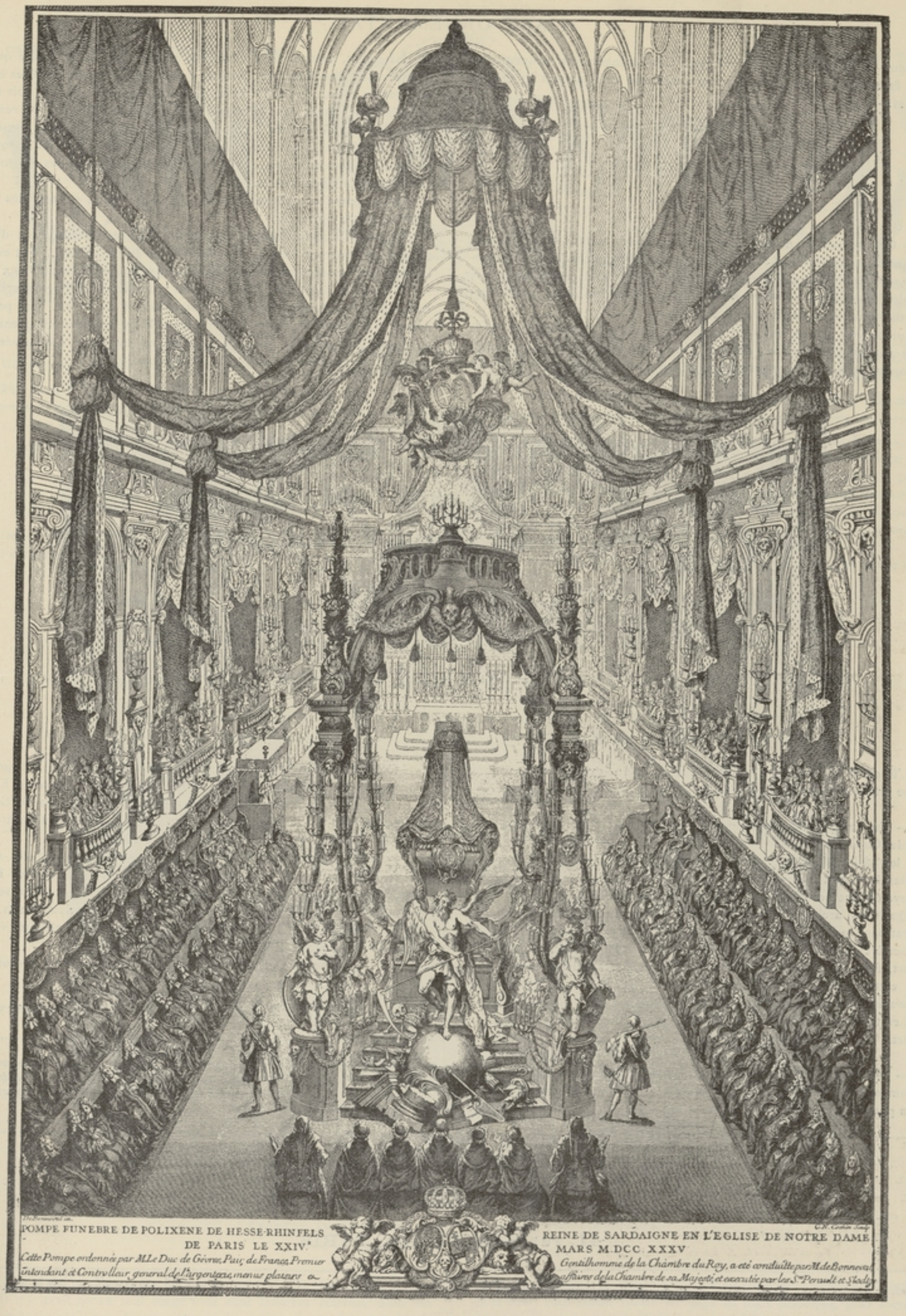
Puis vient Michel-Ange, le frère cadet, l'auteur du catafalque du roi et de la reine d'Espagne que nous reproduisons. Cette œuvre décorative fut si remarquée à cause de « la noblesse et la simplicité que son auteur y avait déployée, qu'elle faillit lui mériter la croix de Saint-Michel ».

Dix planches de Martinet font de cette fête funèbre le modèle des pompes du siècle dernier.

Mais c'eût été trop peu à la cour qu'une entente exclusive des grandes ordonnances funèbres. Les contemporains de nos artistes dansaient et menaient leurs plaisirs entre deux deuils. Il fallait les amuser. Les Slodtz y réussirent et nombre de fêtes du règne de Louis XV furent leur ouvrage : naissance du Dauphin, mariage de Madame Première, noces du Dauphin, naissance du duc de Bourgogne, réjouissances données par le duc d'Orléans pour la convalescence du Dauphin. C'est là, dans ce parc de Saint-Cloud, que les Slodtz se rencontrèrent avec les Ruggieri, chefs de la fameuse dynastie d'artificiers que tout le monde connaît. Resté seul, Michel-Ange ne crut point déroger en se mêlant d'habits de bal, de costumes d'opéras, de travestissements. On peut voir ses dessins à la Bibliothèque de l'Académie nationale de musique. Non seulement Slodtz fréquentait les marchands de masques et de dominos, les panachers du roi, les tailleurs à facettes, il réglait encore les danses de la cour, décorait la salle du ballet, la fleurissait, la festonnait.

Michel-Ange Slodtz mourut le 20 octobre 1764. Ce fut le plus célèbre des trois frères. Il a fait quelques ouvrages remarqués : à Saint-Pierre-de-Rouen, un *Saint Bruno;* à Saint-Louis-des-Français, le mausolée de Wleughels, directeur de l'Académie de France; le tombeau du curé de Saint-Sulpice; celui du cardinal d'Auvergne, à Vienne en Dauphiné; la décoration du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, etc.

Le temps de ces grandes pompes est passé. Il n'est plus aujourd'hui de personnage assez important pour qu'on se donne la peine d'organiser en son honneur des fêtes funéraires aussi somptueuses que celles qui donnaient lieu à ce développement de luxe. Il est intéressant cependant d'avoir une idée de ce qu'étaient ces fêtes et de se rendre compte des arrangements



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE C. N. COCHIN

ingénieux dont elles furent le prétexte. Ces arrangements peuvent, du reste, être utilisés pour un tout autre usage que celui auquel ils étaient destinés.

PETITE CHRONIQUE

— On sait que, avant de laisser commencer les travaux de démolition des ruines des Tuileries, il fut nommé une commission spécialement chargée de surveiller les démolitions qui devaient être faites dans des conditions spéciales, mentionnées au cahier des charges, et de choisir les sujets d'architecture que l'on pouvait avoir à conserver.

Aujourd'hui que les restes du palais incendié sont complètement rasés et que son emplacement est déblayé, tout ce qui pouvait avoir un intérêt quelconque au point de vue architectural étant mis de côté, on va procéder au classement, pour en faire ensuite la distribution, de l'immense quantité de morceaux d'architecture, destinés à aller prendre place dans les musées ou dans les collections de l'État ou de la Ville de Paris. On peut voir encore actuellement, rangés dans la cour des Tuileries, ces derniers souvenirs du palais des rois de France : colonnes, chapiteaux, corniches, bas-reliefs, socles, etc. Il y a là environ cinquante charretées de pierres, provenant toutes des ruines du palais, et qui sont confiées à la garde des employés de la direction des Beaux-Arts.

On s'occupe actuellement de dresser l'inventaire de tous les objets destinés à être conservés.

Ce travail une fois achevé, il restera à désigner les morceaux d'architecture qui pourront être livrés à la Ville de Paris, celle-ci ayant exprimé le désir de posséder une certaine quantité de ces souvenirs du vieux Paris.

L'État, de son côté, fait examiner, par les soins du ministère des Beaux-Arts, quels sont les sujets d'architecture ou autres qui, par leur nature et d'après l'époque et l'école à laquelle ils semblent appartenir, sont destinés à figurer dans les collections de tel ou tel de nos musées, tels que ceux du Louvre, de Cluny, de Saint-Germain, etc.



FRISE DESSINÉE PAR LOUIS TETTELIN ET GRAVÉE PAR L. FERDINAND.

L'École des Beaux-Arts recevra également une collection assez nombreuse provenant des ruines des Tuileries.

— Un des plus vieux monuments de Paris est certainement la tour, dite de Clovis, construite vers l'an 486 de l'ère chrétienne, et enclavée dans les bâtiments du lycée Henri IV. Cette tour, qui est fort curieuse, est classée parmi les monuments historiques, mais elle menaçait ruine et on voyait le moment où on serait obligé de la raser.

Quelques architectes consultés déclarèrent qu'à l'aide de certaines réparations ce monument pourrait être conservé, mais qu'il y avait urgence à commencer les travaux. Le projet de l'un d'eux, M. Ruprich-Robert, fut accepté, et une somme de 15,000 francs lui fut allouée à cet effet, cette dépense devant être payée partie par la ville de Paris, partie par le ministère de l'instruction publique.

Les travaux sont activement menés, sous la direction de M. Ruprich-Robert.

— On vient de replacer les quatre statues qui décorent le portique monumental du Palais de Justice, statues qui avaient été enlevées il y a un an pour être refaites.

Ces quatre statues allégoriques, représentant la Justice, la Sagesse, la Force et la Prudence, étaient l'œuvre de Berruyer et de Lacomte. En 1782, elles avaient été placées sur les socles de la balustrade du portique du Palais de Justice, à l'aplomb des colonnes, c'est-à-dire qu'elles étaient là depuis cent ans, jour pour jour.

Le mauvais temps les avait tellement endommagées, qu'elles s'émiettaient à vue d'œil et menaçaient de passer à l'état de ruine. L'année dernière, on prit le parti de les faire mouler en plâtre et de se servir de ces reproductions pour en sculpter d'autres exactement semblables.

Ce sont ces nouvelles statues, fac-similés des anciennes, qui viennent d'être mises en place. Elles sont l'œuvre de M. Hayon.

On a également remis à neuf la main courante et tout l'acrotère du portique, qui étaient dans un état de délabrement lamentable.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. ROUAM, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 10 Novembre 1883. — N° 41.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

L'Hôtel Carnavalet.

L'hôtel Carnavalet est situé à l'angle de la rue des Francs-Bourgeois et de l'ancienne rue Culture Sainte-Catherine. Ce fut en 1544 que Jacques des Ligneris, seigneur de Crosnes et président du parlement de Paris, acheta aux religieux de Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers le terrain sur lequel il se proposait de construire l'hôtel. Pierre Lescot en fournit le plan et Jean Bullant le construisit. Il ne fut achevé qu'en 1556. Un certain nombre de statuaires furent chargés de le décorer, entre autres Jean Goujon, qui apporta dans l'exécution de cette œuvre toute la grâce de son merveilleux talent.

La façade, dit M. Victor Champier, se composait d'un corps central



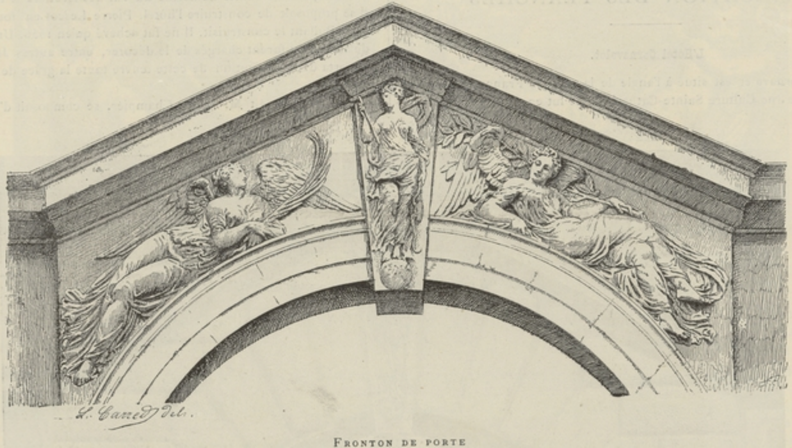
Fronton extérieur de la porte de l'hôtel Carnavalet.
Sculptures de Jean Goujon.

flanqué de deux pavillons. Au milieu, un portail très simple et très élégant. Il n'y avait qu'un seul étage avec sept fenêtres cintrées dont les frontons dépassaient la naissance des combles, coupant ainsi la ligne de la toiture. Cette disposition se répétait sur les trois faces en retour à l'intérieur de la cour. Elle faisait valoir le corps de logis principal, plus élevé d'un grand étage et couronné d'une balustrade derrière laquelle s'élançait en

pyramide une haute couverture d'ardoise. Les pavillons qui s'avançaient à droite et à gauche du grand corps de logis se reliaient à deux ailes en arcades dont les clefs avaient été décorées de mascarons. L'hôtel resta ainsi durant un siècle : quelques légères décorations furent exécutées en 1578, par Jean Androuet du Cerceau, architecte de Louis XIII, pour le compte de la nouvelle propriétaire, la veuve du baron de Kernavanoy ou de Carnavalet, comme on l'appelait à la cour. Mais, en 1660, l'état de l'édifice réclama absolument une restauration. Mansard en fut chargé et s'attacha à conserver les travaux des artistes primitifs, tout en remaniant l'ensemble de la construction, à laquelle il imprima le caractère de son talent et de son époque. Le peu qu'il laissa du plan de Pierre Lescot suffit néanmoins à rappeler le style de la Renaissance. De la façade il ne resta que le portail, dont les bossages furent vermiculés et auquel furent adaptés les deux lions placés auparavant du côté de la cour. La forme des combles fut changée, les bâtiments élevés à la même hauteur; les deux ailes en arcades furent murées; de grandes sculptures décoratives furent ajoutées par Van Obstal : enfin l'édifice prit un caractère plus monumental.

Il y avait déjà plusieurs années que l'hôtel avait été ainsi transformé, quand Mme de Sévigné le vit, en 1677, et conçut le désir de le louer. Elle rêvait alors de se réunir avec sa fille dans une habitation commune. La *Carnavalette*, comme elle appelait l'hôtel, faisait admirablement son affaire. La belle marquise formait d'avance ses plans : ici elle établirait sa chambre, là son cabinet de travail; Mme de Grignan aurait son appartement près du sien. Malheureusement ces beaux projets ne paraissaient pas devoir se réaliser tout seuls, car l'hôtel était loué à la famille de Lillebonne qui n'était pas tout à fait décidée à l'abandonner. L'ami d'Hacqueville était chargé de la négociation, et comme le propriétaire de l'immeuble, M. d'Agaurry, habitait le Dauphiné, il s'en suivait des retards insupportables à Mme de Sévigné. Enfin l'affaire aboutit.

Dans les lettres inédites de la marquise on trouve plusieurs passages relatifs à l'hôtel. L'une de ces lettres surtout, écrite à Mme de Grignan et datée du 12 octobre 1677, donne des détails ignorés sur la distribution des chambres de l'hôtel : « Cette maison est tellement grande, écrit Mme de Sévigné, que ce n'est pas une affaire de loger encore mon fils. Il y a quatre remises de carrosses; on en peut faire une cinquième; l'écurie pour dix-huit chevaux. Je crois que nous serons fort bien. Adressez-y désormais vos lettres : *A l'hôtel Carnavalet, rue des Filles-Bleues,* voilà l'affaire... Le jardin est parfaitement beau et propre; je croyais que ce fût un manège, tant M. et Mme de Lillebonne sont sales; mais j'ai été trompée : écrivez-moi sur tout cela. »



Fronton de porte
sculpté par Jean Goujon dans la cour intérieure de l'hôtel Carnavalet. — Dessin de L. Carred.

Mme de Sévigné habita l'hôtel Carnavalet jusqu'à la fin de sa vie, et pendant vingt ans tout ce que la société parisienne comptait d'illustrations passa dans ses salons. Après la mort de l'illustre écrivain, la *Carnavalette* devint la propriété d'un fermier général, Brunet de Rancy, puis passa à la famille de Pommereul. Pendant la Révolution on y installa le bureau de la librairie; sous l'Empire il servit de local à l'École des ponts et chaussées, et en 1829 un pensionnat de jeunes gens y fut établi; l'hôtel devint l'institution Verdot.

L'aspect extérieur de l'hôtel, tel qu'il est aujourd'hui restauré, est la reproduction de ce qu'il était au siècle dernier. La porte rappelle Pierre Lescot.

A la clef de voûte se trouve l'*Abondance*, figure ailée, debout, les pieds posés sur un masque. Dans le tympan de l'arcade sont de petits génies portant des palmes et qui soutiennent un écusson vide aujourd'hui, dans lequel se trouvaient autrefois les armoiries de la famille Carnavalet. Ces amours pourraient bien être de Germain Pilon. Quant à la *Renommée* du claveau aux deux lions et aux *Renommées* de l'intrados de la porte intérieure, elles sont dues au ciseau de Jean Goujon.

Les douze figures colossales qu'on voit en bas-relief, dans la cour, sur les trumeaux du premier étage, sont d'inégale valeur. Les plus belles, celles du fond, sont de l'école de Jean Goujon, mais ne sont point du maître lui-même; celles de gauche ont été faites par Van Obstal : on ignore l'auteur des figures de droite.

Le beau côté de l'hôtel est le côté gauche en entrant dans la cour. Là, tout est parfait, depuis le choix des matériaux jusqu'à l'exécution des œuvres d'art.

C'est en 1866 que la ville de Paris acheta l'hôtel Carnavalet pour y installer un musée destiné à se rattacher à l'œuvre historique de la ville de Paris. On devait y réunir toutes les pièces pouvant servir à l'étude de la grande cité. A côté de l'histoire écrite, il s'agissait de former l'histoire matérielle de Paris; on voulait fournir aux arts et aux industries des modèles; on rêva le musée de la vie civile des Français. Meubles, costumes, armes, architecture, peinture, ce musée aurait compris à lui seul tous les musées de Paris. C'eût été quelque chose de grandiose. Malheureusement l'affaire fut mal engagée et mal conduite. On acheta à tort et à travers. On accepta et on classa quantité d'objets sans intérêt, si bien que le jour où, après les événements de 1870, on voulut examiner de près cette collection on n'y trouva presque rien à utiliser. Les objets intéressants se trouvaient n'avoir aucun point de contact avec Paris et leur vente fut résolue. Elle ne produisit presque rien. Depuis, la création sérieuse d'un musée municipal



RESTITUTION DE LA FAÇADE DE L'ANCIEN HOTEL DES DRAPIERS,

d'après le plan de l'architecte Marot.

organisé sur de nouvelles bases est adoptée en principe, mais, au train dont vont les choses, il menace de mettre longtemps à se réaliser.

Une des curiosités les plus intéressantes du musée Carnavalet est assurément la reconstitution faite par l'architecte Roguet de quelques façades d'anciens hôtels parisiens et de quelques monuments détruits. C'est ainsi qu'on peut voir dans le jardin transformé en deuxième cour la maison syndicale des drapiers, que notre estampe reproduit et qui date de la régence d'Anne d'Autriche. On dirait qu'elle a été transportée tout d'une



Cartouche composé par Joh. Leonh. Eisler.

pièce de l'ancienne place qu'elle occupait, rue des Déchargeurs, au coin des Halles.

Nous avons déjà parlé dans les numéros 3 et 7 de *l'Art ornemental* d'un délicieux petit salon qui se trouvait au premier étage de l'hôtel d'Ormesson et qui est un des plus jolis spécimens de l'art décoratif de la fin du XVIIe siècle que possède le musée Carnavalet. Deux salons de l'hôtel Dangeau sont également des œuvres décoratives qu'il faut y aller voir. Le tout forme un ensemble des plus intéressants et des plus utiles à consulter.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

17 Novembre 1883. — N° 42.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Casque en fer repoussé et doré.

Nous avons donné dans le n° 24 de l'*Art ornemental* quelques renseignements historiques sommaires sur les différents types de casques qui ont servi à défendre le chef des combattants, depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours. Il nous paraîtrait superflu d'y revenir à propos de notre estampe de première page. Disons seulement que ce beau spécimen des casques du XVIe siècle est de ceux dont la teinte sombre du fer est rehaussée par des ornements dorés du plus magnifique effet.

Salière en argent Louis XVI.

Les salières en argent exécutées en France sous Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, sont des objets très recherchés où la fantaisie des artistes s'est exercée dans des proportions très ténues comme les objets eux-mêmes, mais toujours d'une façon très délicate et très décorative. Notre salière est un travail français de l'époque Louis XVI. Elle est en argent ciselé. Les deux parties sont reliées par des feuillages qui passent sur des mascarons, lesquels surmontent chacun des pieds. Un vase orné de guirlandes accrochées à deux boutons et à deux têtes de lions surmonte le tout.



Casque en fer repoussé et doré, XVIe siècle.

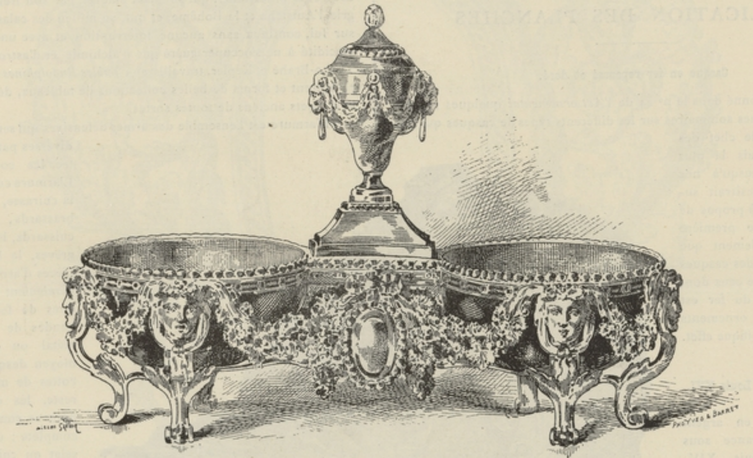
Armure de gala de l'Empereur Rodolphe II.

Cette superbe armure fait partie du Musée impérial de Vienne. Elle appartint à ce petit-fils de Charles-Quint qui se signala par sa rigueur contre les protestants, qui se laissa enlever par son frère Mathias la Hongrie, l'Autriche et la Bohême, et qui, au milieu des calamités qui fondaient sur lui, continua sans aucune interruption et avec une rare et singulière placidité à ne s'occuper guère que d'alchimie et d'astronomie. Il protégea Tycho-Brahé et Kepler, travailla aux *Tables Rudolphines* que ces astronomes rédigèrent et forma de belles collections de tableaux, de pierres précieuses et d'objets anciens de toutes sortes.

L'armure est l'ensemble des armes défensives qui servent à protéger les diverses parties du corps contre les coups de l'ennemi. L'armure comprend le casque, la cuirasse, les épaulières, les brassards, les gantelets, les cuissards, les genouillères, les grèves, le bouclier, etc. Les pièces d'armure consistent généralement en lames ou plaques de fer ou d'acier, en bandes de cuir revêtues de métal ou de chaînons, au moyen desquels on forme des cottes de mailles. Voici, du reste, les différentes pièces dont se compose une armure complète : un casque, un corselet ou cuirasse, la pansière attachée au corselet par deux vis et qui porte la braconnière composée de trois lames par devant et de trois lames par derrière. La dernière lame de la braconnière porte les tassettes qui recouvrent les cuissots. Puis viennent les genouillères, les grèves, qui enveloppent les jambes, depuis le dessous du genou jusqu'à la cheville, les solerets ou pedieux, qui sont les chaussures de fer de l'armure tenant parfois aux grèves, parfois indépendantes d'elles. Les solerets se composaient toujours de lames articulées et à recouvrement. La pointe de la poulaine adhérait au soleret par une simple clavette. Quand le cavalier descendait de cheval, il pouvait faire détacher la pointe de la poulaine ou la relever. Les épaules étaient recouvertes par les épaulières qui sont d'une seule pièce : elles portent une garde haute. Puis vient le canon, qui protège l'arrière-bras; puis la cubitière,

qui protège le coude ; le canon de l'avant-bras ; enfin la garde du gantelet et le gantelet. Nous croyons utile de donner, d'après M. Ernest Bosc, quelques notions historiques sur l'armure en général.

Tous les peuples de l'antiquité ont utilisé l'armure pour protéger le corps de leurs soldats contre les coups de l'ennemi. Mais jusqu'au moyen âge aucun peuple n'a possédé l'armure complète. Nous n'avons que des détails fort incomplets sur l'armure des anciens peuples. C'est seulement le casque, la cuirasse et les jambières ou cuissards que nous retrouvons dans les monuments, les statues et les peintures. Les Romains, sous la république, ne possédèrent que des armes d'une fabrication vulgaire et grossière. C'est de l'empire que datent les armes luxueuses couvertes d'or et de pierreries. Les casques, les boucliers et les cuirasses de parade se couvrirent, à partir de César, de perles, d'émeraudes, de saphirs et de quantités d'autres pierres précieuses. Dans plusieurs sépultures gauloises on trouve des hommes d'armes revêtus de leur armure complète qui ne comprenait que le casque, une sorte de *zona* ou ceinture métallique haute servant de cuirasse ; parfois une cuirasse véritable ; enfin des bracelets d'une seule pièce, assez hauts et en forme de fuseaux, lesquels servaient à parer les coups de taille des épées qui auraient pu porter sur les poignets et mettre immédiatement un soldat hors de combat. Les Gaulois fabriquèrent pour les Romains des cottes de mailles. Une inscription découverte à Monceau-le-Comte nous apprend en effet qu'un centurion nommé Avitus fut détaché en Gaule pour surveiller la fabrication des cottes de mailles dans le territoire de la cité des Éduens (Bibracte). Les directeurs de ces ateliers étaient appelés *Præfecti fabrum*, comme nous l'apprend Végèce. Plus tard, les Gaulois adoptèrent des cuirasses de bronze, semblables à celles dont le musée de Saint-Germain possède quelques exemplaires. Nous savons aussi d'après Diodore que les Gaulois portaient des ceinturons et même des cuirasses dorées et argentées, que leurs armes étaient souvent décorées d'ornements ciselés faits avec ces métaux et que leurs casques portaient souvent des ornements de corail. Lucain nous dit que les Lingons avaient sur leurs boucliers des peintures et des émaillures. Le casque découvert à Agen, en 1878, prouve que nos ancêtres étaient fort experts dans l'art de fabriquer des armes défensives. Ce casque a fait l'objet d'une communication à l'Académie des inscriptions et belles-lettres dont voici l'analyse. L'élégance et la pureté de la forme de ce casque sont frappantes ; la calotte, de forme sphérique un peu allongée, est d'un très beau galbe ; la carène à saillie anguleuse et le listel qui en contourne la base, une visière et un couvre-nuque original, enfin un porte-aigrette attirent l'attention des amateurs d'armes antiques. Un ouvrier d'un goût parfait et d'une main exercée a pu seul exécuter une pareille pièce, avec un métal de qualité supérieure, capable de se prêter à toutes les sinuosités d'un profil compliqué. Le casque est en effet d'une seule feuille de fer travaillée au marteau, sans soudure, sans brasure. A l'époque en question, la métallurgie de la Gaule était donc très avancée. L'origine du casque est parfaitement établie par le lieu ou il a été rencontré ; il gisait dans un puits funéraire, au milieu d'objets de provenance gallo-romaine.



SALIÈRE EN ARGENT, STYLE LOUIS XVI.

Chose singulière, les Francs, qui de Probus à Théodore le Grand ne cessèrent d'avoir maille à partir avec les troupes romaines, les Francs ignoraient l'usage des cuirasses, des brassards et des cuissards. Un très petit nombre d'entre eux portaient le casque. Ils n'avaient pour toute arme défensive que le petit bouclier rond ou ovale, ayant dans son milieu un *umbo*, sorte de calotte en fer.

Il faut arriver au moyen âge pour voir apparaître la véritable armure dont le guerrier était dit, armé de pied en cap. Ce n'est qu'à partir du XIe siècle que cette armure devient complète : le casque romain est abandonné et remplacé par le casque normand de forme conique : à la cotte de mailles, on substitue des chemises ou plutôt des blouses recouvertes d'écailles de fer carrées ou rondes, cousues sur l'étoffe et imbriquées comme des écailles de poissons ; les boucliers sont plus larges, pointus à la base et arrondis à la partie inférieure. Vers le milieu du XIIe siècle apparaît le *haubert*, sorte de tunique à manches courtes, faite d'un tissu de mailles de fer et portant dans le haut un capuchon maillé, nommé *ventail*, au-dessus duquel on plaçait le casque. Plus tard les manches du haubert s'allongent et le chevalier porte des gants en peau de buffle, garnis de mailles métalliques. Voici les pièces de l'armure d'un chevalier du moyen âge : l'armet ou le heaume, le hausse-col, les épaulières, le bouclier, la bourguignotte, le cabasset, le casque, le cimier, le corselet, la cotte de mailles, la cuirasse, les cuissards, les brassards, le faucre, qui est une pièce de fer vissée sur le côté droit de la cuirasse afin de soutenir la lance en arrêt, les gantelets, les genouillères, les grèves, le haubert, les solerets, les tassettes, qui rattachent la cuirasse aux cuissards, et les passe-gardes, saillies des épaulières disposées de manière à former une sorte de colleret.

Vers la fin du XIIe siècle certains hommes d'armes étaient revêtus du *blanc-haubert* de mailles à manches couvertes, qui est une longue chemise de mailles qui descendait jusqu'au genou, ce qui la distinguait du haubergeon, haubert court et s'arrêtant à mi-cuisse. Ils étaient coiffés du chapeau de fer : le bas de leurs jambes était protégé par des demi-grèves ou *tumelières*.

Pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles, l'armure varie peu ; on trouve des formes nouvelles mais point de changements importants.



ARMURE DE GALA DE L'EMPEREUR RODOLPHE II.

(Musée impérial des Armures de Vienne.)

Avec le XVIe siècle, au contraire, les armures deviennent des œuvres d'art remarquables : l'armure ordinaire est très simple mais de forme élégante ; quant aux armures de luxe, elles ressemblent à de véritables broderies d'acier, d'argent et d'or. Sous Henri II, l'armure a atteint son apogée.

La décadence se manifeste à la fin du XVIe siècle et au XVIIe l'armure devient lourde, massive et tout ornement en est banni. Cela vient de ce que les engins de guerre nouveaux exigent qu'on donne aux armes défensives une grande résistance. Le poids finit par en devenir tellement insupportable que, malgré les ordonnances de Louis XIII et de Louis XIV qui enjoignaient aux cavaliers et aux gentilshommes de s'armer d'armes défensives sous peine de dégradation, la plupart préféraient s'exposer au danger et à la mort plutôt que de supporter les fatigues intolérables résultant du poids exagéré de l'armure.

Un peu avant la fin du XVIIe siècle, l'armure disparaît totalement. Quelques archéologues pensent que l'armure offerte à Louis XIV par la République de Venise fut une des dernières exécutées en Europe. Cette armure est au Musée d'artillerie de Paris.

Le goût du luxe si développé chez les Orientaux s'est manifesté d'une façon toute particulière dans leur armurerie. Les armes orientales sont ornées et décorées avec une pompe inusitée chez les autres nations. Elles sont couvertes à profusion de gravures, de damasquinures, de dorures et de ciselures. Les pièces qui composent l'armure orientale sont le casque à nasal, la cotte de mailles, le bouclier, le brassard droit, et les plaques de buste. L'armure de l'Inde est belle et brillante entre toutes, tant par la matière employée que par la variété des dessins et la perfection des gravures, des ciselures et des damasquinures. On en a pu juger par la magnifique collection indienne du prince de Galles à l'Exposition universelle de 1878. Nous en avons déjà donné et nous donnerons encore prochainement à nos lecteurs des reproductions de quelques-unes de ces merveilleuses pièces ornées de rubis, de diamants et d'une innombrable série de gemmes de toute espèce.



Bas-relief en pierre. — Dessin de Niccola Sanesi.

PETITE CHRONIQUE

— Une intéressante découverte archéologique vient d'être faite dans l'église Saint-Ouen, à Rouen.

Depuis quelques jours, des ouvriers étaient occupés à la restauration, dans l'intérieur de l'église, de la chapelle Saint-François d'Assise, anciennement connue sous le nom de chapelle du Roi, lorsque en travaillant à la voussure de la chapelle ils ont mis à jour des peintures murales représentant pour la plupart des anges aux ailes étendues.

Le sujet principal représente les cieux : le Père éternel est assis, tenant le globe; le Saint-Esprit descend sous la forme d'une colombe; les anges et les saints sont prosternés dans un concert céleste; dans les nervures du plafond, des têtes d'anges.

Sur les piliers, on remarque encore, sous la couche de peinture qui les recouvre, des fleurs de lis.

Ces peintures fort remarquables paraissent remonter au XIVe siècle, et il y a tout lieu de croire qu'elles ont été recouvertes d'une couche de peinture lors de la Révolution de 1793.

— *Le Messager du Midi* rapporte que les fouilles exécutées à Nîmes pour la construction des caves des halles centrales ont fait découvrir, à deux mètres de profondeur, le sol romain représenté par des parties de mosaïque et de grand dallage en pierres de Barutel. On a également trouvé un magnifique Hermès ithyphallique supérieurement fouillé, mais dépourvu de son inscription.

On procède, en ce moment, à des recherches minutieuses à l'effet de découvrir la partie supérieure de ce magnifique morceau.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

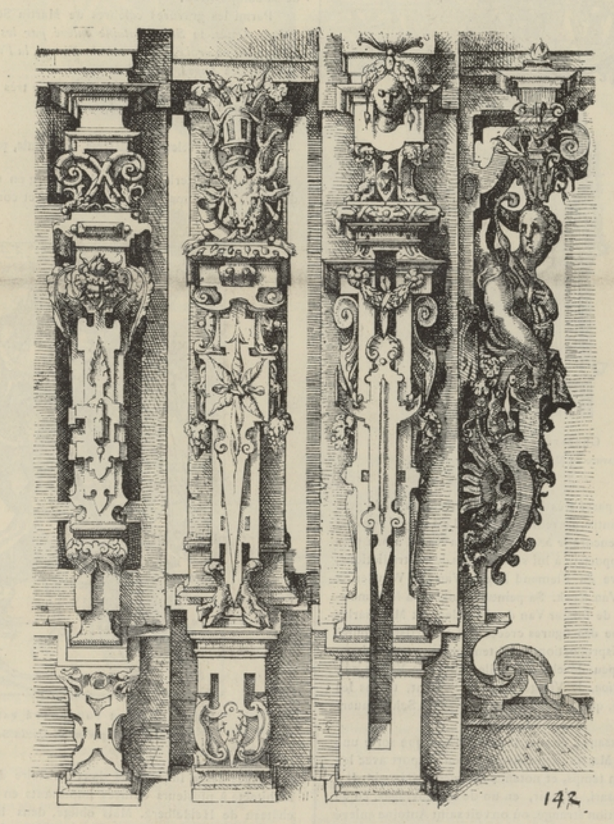
10 cent. le numéro. — Première année. 24 Novembre 1883. — N° 43.



PARIS : 33, AVENUE DE L'OPÉRA.
TURIN : MATTIROLO LUIGI, 10, VIA PO.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. LEBÈGUE ET Cie.
NEW-YORK : BRENTANO BROTHERS.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



142.

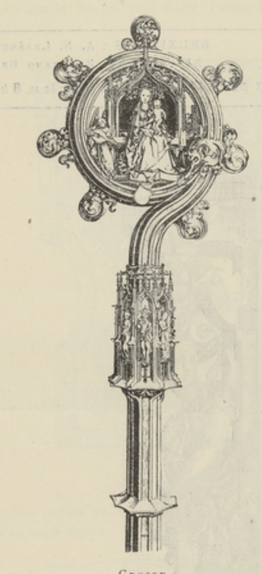
PILASTRES, PAR DIETTERLIN.

EXPLICATION DES PLANCHES

Crosse, d'après une gravure de Martin Schongauer.

Saint Antoine tourmenté par les démons, d'après une gravure de Martin Schongauer.

Voici, d'après M. René Ménard, quelques détails sur Martin Schongauer, l'auteur et le graveur de notre crosse, et sur Dietterlin, l'auteur des pilastres, des colonnes et des ornements que nous reproduisons.



Crosse,
d'après une gravure de Martin Schongauer.

Martin Schongauer, qui a passé très à tort pour l'inventeur de la gravure, est né vers 1420. Il a été peintre, graveur et orfèvre. Il est appelé souvent Martin Schoen et plus souvent encore *le beau Martin*. Sa vie est à peu près inconnue et les dates qui se rapportent à lui sont pleines de contradictions. On sait seulement qu'il fut élève du Flamand Rogier Van der Weyden et se rattache par là à l'école de Van Eyck. Sa peinture suffirait à le démontrer. Martin Schongauer, élève de Rogier Van der Weyden, dit M. Charles Goutzwiller, avait adopté le type des figures créées par cet artiste. Toutes ses Vierges ont le front vaste, disproportionné, les tempes largement découvertes et le derrière de la tête peu développé. Telles sont : la Vierge *aux roses,* la Vierge de *l'Annonciation,* la Vierge adorant l'enfant, toutes les têtes de Vierges, sans exception, qui font partie de l'œuvre de Schongauer, à Colmar.

Placé au début de la Renaissance, dont il marque en quelque sorte une étape dans les écoles du nord, Martin Schongauer fut en rapport avec les artistes les plus éminents de son temps, et notamment avec le Pérugin. Il a eu l'insigne honneur, selon Vasari, d'avoir, en un de ses ouvrages, copié Michel-Ange. C'est une composition étrange, où on voit saint Antoine enlevé dans les airs et maltraité par les démons. Cette gravure de Schongauer, que nous reproduisons à titre de curiosité, a été considérée comme le point de départ du fantastique allemand, et il est certain que plus d'un artiste d'outre-Rhin s'en est inspiré. Mais elle a été conçue en un jour d'inspiration fiévreuse et fait exception dans l'œuvre du maître, dont le talent dénote en général un esprit observateur bien plutôt qu'une imagination vagabonde.

Suivant l'opinion généralement admise, Martin Schongauer est né à Colmar, quelques-uns pourtant le font naître à Augsbourg, car le lieu de sa naissance est énigmatique, ainsi que tout ce qui concerne cet artiste. La seule chose que l'on sache, c'est qu'il a travaillé et qu'il est mort à Colmar. Comme peintre, on ne peut lui attribuer avec certitude qu'un nombre de tableaux assez restreint. La *National Gallery*, de Londres, possède un petit tableau, *la Mort de la Vierge*, qui est de la jeunesse du maître, et pourrait aisément se confondre avec un ouvrage de Rogier Van der Weyden. Au musée de Madrid il y a un retable à trois compartiments représentant Notre-Dame, le Sauveur et saint Jean. Un autre retable dans le même genre se trouve au Musée de Vienne.

La ville de Colmar est en possession du chef-d'œuvre de Martin Schongauer : *la Vierge aux roses*. Il est placé dans la sacristie de l'église Saint-Martin. Mais le musée de la ville possède aussi plusieurs ouvrages du maître, entre autres *l'Enfant Jésus adoré par la Vierge,* le *Saint Antoine ermite*, *l'Annonciation*, etc. C'est surtout par ces gravures que Martin Schongauer se place au premier rang parmi les maîtres du style archaïque. Bartsch ne cite pas moins de quatre-vingt-dix sujets gravés par lui et tous de sa composition.

Parmi les gravures célèbres de Martin Schongauer, on peut citer la *Sainte Agnès*, le *Saint Antoine enlevé par les démons*, *l'Annonciation*, le *Portement en croix*, la *Mort de la Vierge, la Fuite en Égypte*, des *Saints* et *Saintes*, des *Anges*, etc.

On doit enfin à Martin Schongauer de très beaux modèles d'orfèvrerie, tels que la crosse que nous reproduisons.

Colonnes, Pilastres, Ornements, par Dietterlin.

Wendel Dietterlin est né à Strasbourg en 1541. On ne connaît aucun détail sur sa vie, mais comme architecte et comme ornemaniste il occupe une place assez importante dans l'histoire de l'art. Il a coopéré comme architecte à plusieurs édifices importants en Allemagne, notamment au château de Heidelberg. Mais obligé, dans la pratique, de se plier aux nécessités de la construction, il est moins à l'aise que lorsqu'il compose des ornements, sans autre guide que sa féconde imagination.



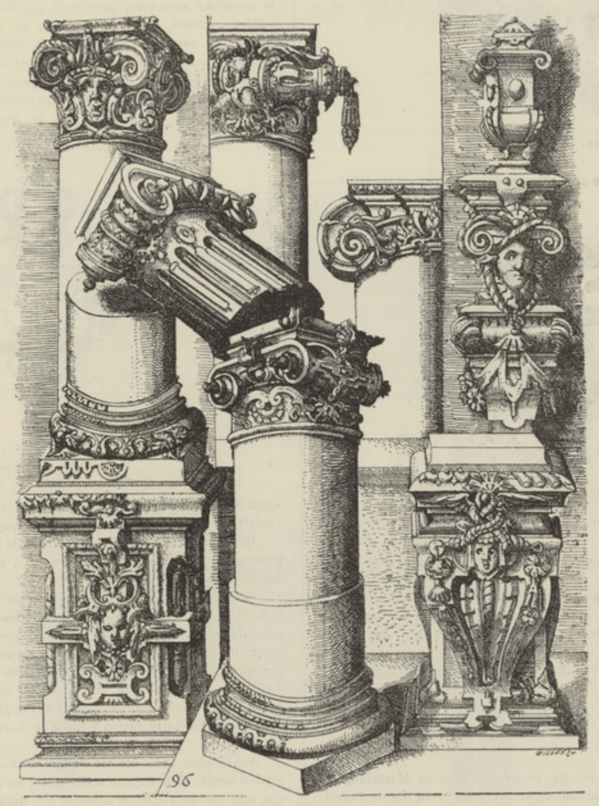
Saint Antoine tourmenté par les démons,
d'après une gravure de Martin Schongauer.

L'exubérance de vie qui caractérise les compositions de Dietterlin étonne plus qu'elle ne charme. On voudrait parfois une ligne tranquille,

un repos pour l'œil et on trouve partout une richesse d'invention singulière, mais parfois fatigante par la multiplicité des détails. Héritier direct des ornemanistes au style flamboyant du xv[e] siècle, il adopte pourtant les formes habituelles de la Renaissance, mais en les tourmentant et en les surchargeant de manière à les rendre méconnaissables.

Quand Vignole et Palladio emploient le pilastre, c'est pour avoir une surface calme se reliant au monument par les deux lignes verticales du contour. Aussi la base de leurs pilastres est très simple et le milieu tout à fait dépourvu d'ornements : c'est en haut seulement que la richesse éclate dans les feuillages qui décorent le chapiteau. Encore usent-ils des ornements d'une façon généralement assez sobre.

Tout autre chose est un pilastre conçu par Dietterlin, il met autant de soin à dissimuler les grandes lignes verticales que les Italiens en prennent pour les affirmer. Il suffit de regarder nos exemples pour se convaincre de cette vérité. De par les ornements qui les couvrent du haut en bas, les pilastres semblent un caprice bien plus qu'un élément de construction. La base paraît souvent plus étroite que le milieu et le chapiteau se rétrécit assez volontiers par places. Le corps même du pilastre est chargé d'orne-



Colonnes, par Dietterlin.

ments qui se croisent et s'enchevêtrent en amusant l'œil par leur ingéniosité, mais en masquant absolument le principe constructeur.

La même observation s'applique aux colonnes, qui, bien que se rattachant aux ordres antiques par certaines intentions ornementales, s'en éloignent complètement par le style. Le chapiteau composite romain, si riche pourtant et si fouillé, paraîtrait avoir la sévérité du dorique si on le plaçait à côté des chapiteaux composés par Dietterlin. Et l'artiste a tellement peur d'être froid, il se place à un point de vue si exclusivement pittoresque que non seulement dans les modèles il présente d'ordinaire ses chapiteaux par les angles, mais encore il les renverse et les incline en divers sens pour obtenir ainsi des raccourcis et des déformations perspectives. En outre il les fendille pour simuler l'action du temps, et dans les dessins destinés à servir aux études des jeunes artistes, il prévoit le cas où, l'édifice étant en ruines, les fragments tombés parmi les broussailles doivent produire une note piquante dans le paysage.

Il existe un portrait de Dietterlin par lui-même, qui sert de frontispice à son grand ouvrage sur l'architecture ; l'artiste est représenté de trois quarts avec une longue moustache et des cheveux courts. La bordure ovale qui le renferme est encadrée dans une porte cintrée et supportée par une console sur laquelle s'appuient deux femmes figurant le Travail et la Vigilance. Dietterlin est mort en 1599.

L'ouvrage de Dietterlin contient deux cent neuf planches. Le n° 1 offre un riche encadrement dans lequel se trouve le titre ; le n° 2, le portrait de l'auteur cité plus haut; les n[os] 3, 4 et 5, un texte explicatif; du n° 6 au n° 43,

l'ordre toscan, colonnes, corniches, pilastres, fenêtres, portiques, fontaines, tombeaux; du nº 45 au nº 92, l'ordre dorique avec titre orné; du



ORNEMENT, PAR DIETTERLIN.

nº 93 au nº 132, l'ordre ionique avec titre orné; du nº 134 au nº 173, l'ordre corinthien avec titre orné.



ORNEMENT, PAR DIETTERLIN.

La bibliothèque de Bruxelles possède le volume. Celle de Paris n'en possède que 140 pièces.

Nous avons dit ce que nous pensions des compositions de Dietterlin qui sont en réalité très variées et très riches d'ornementation, mais qui inaugurent la décadence de la renaissance allemands.

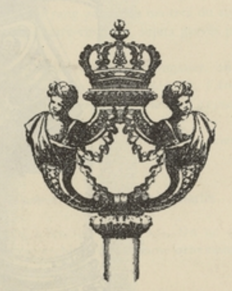
PETITE CHRONIQUE

— Parmi les rares sculptures de Puget que possède Marseille, se trouve l'écusson en marbre qui ornait naguère encore la façade de l'hôtel de ville. Cet écusson, dont un fragment s'est détaché il y a quelques mois, a été complètement descellé et transporté dans une des dépendances du château Borély pour être, de la part de M. Frétigny, sculpteur, l'objet d'une intelligente « restitution » qui sera bientôt terminée. L'écusson est resté deux cent dix ans sur la façade de la mairie et, pendant ces deux siècles, l'air de la mer a altéré le marbre et détérioré une partie des ornements si délicatement fouillés par le ciseau de l'artiste.

Les circonstances dans lesquelles Puget exécuta ce travail sont fort curieuses et éclairent d'un jour nouveau l'histoire de l'art au XVIIe siècle.

Il résulte d'une lettre de Puget, en date du 3 janvier 1680, écrite à Gênes et conservée aux archives municipales, qu'il avait reçu des échevins de Marseille la commande d'un écusson aux armes du roi. Le 26 janvier 1673, Puget, pour régulariser la convention intervenue entre lui et la ville de Marseille, promet de tailler, « d'insculpter de sa main, sur la pièce de marbre blanc qu'il a fait venir de Gênes et qui a onze pans de hauteur et six de largeur, les armes du roi, environnées de ses deux ordres, avec la couronne au-dessus, supportées par deux figures angéliques, et de les rendre parfaites, polies et lustrées; de la mettre dans l'hôtel de ville, franche de port, et d'assister de ses soins pour la mettre en place sur le frontispice de l'hôtel de ville du côté du port, le mois d'août prochain, moyennant la somme de 1,500 livres pour tout. »

Puget présenta plus tard un mémoire aux échevins pour obtenir un supplément de prix, disant que le marbre employé lui avait coûté



TÊTE DE CLEF DU XVIIe SIÈCLE.
Composition de Lepautre.

1,396 livres, qu'ainsi il n'avait pour sa peine que 104 livres, et offrant, si on voulait lui céder ces armoiries, de les payer sur-le-champ 6,000 livres.

Ces remontrances ne touchèrent pas le Conseil, qui se contenta d'approuver la dépense « fort agréablement », comme il est dit dans le texte des délibérations.

Cet écusson de Puget n'a pas eu seulement à subir les intempéries de l'air, il a souffert aussi de nos révolutions politiques. Sous la première république, on respecta les figures qui supportaient les armes du roi, mais on gratta la couronne et les ordres royaux, et on substitua le bonnet phrygien aux armes de France gravées dans le champ de l'écu. Le collier de l'Ordre du Saint-Esprit, très riche de composition et très décoratif, a été, sous le premier empire, détruit et remplacé par le collier de la Légion-d'Honneur. La Restauration y plaça de nouveau les fleurs de lis; 1830 y mit la charte.

Aujourd'hui l'écu est vide et on distingue au contour les traces du cordon mutilé de la Légion d'Honneur; les génies sont assez bien conservés, sauf quelques détériorations et bris dans les détails.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. ROUAM, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

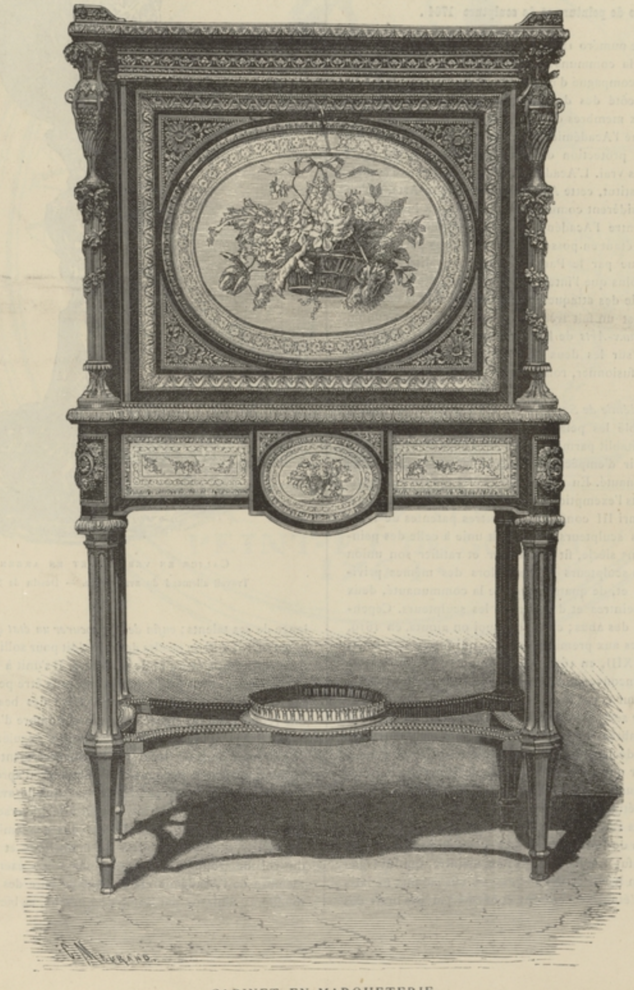
10 cent. le numéro. — Première année. 1er Décembre 1883. — N° 44.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



CABINET EN MARQUETERIE,
orné de bronzes dorés et de plaques de Sèvres, pâte tendre. (Palais royal de Madrid.)

EXPLICATION DES PLANCHES

Cabinet en marqueterie.

Ce magnifique cabinet appartient au Palais royal de Madrid. Il est en marqueterie et orné de bronzes dorés ainsi que de plaques de Sèvres, pâte tendre. C'est un des plus beaux spécimens de ces meubles Louis XVI où le bronze doré, réduit à des proportions plus discrètes, accompagne les porcelaines dont les plaques deviennent des ornements dominants. Le bronze enrichit encore de ses fines ciselures les parties saillantes, mais il ne couvre plus les grandes surfaces et se subordonne à l'architecture du meuble au lieu de la commander.

Calice.

Notre calice est en vermeil et en argent repoussé. C'est un travail allemand du xviie siècle.

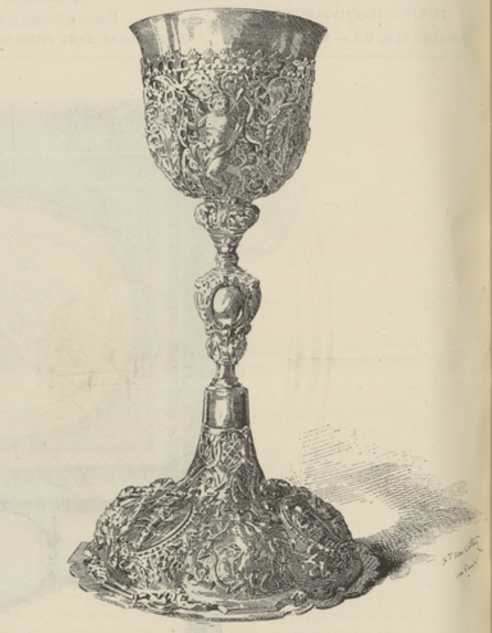
Jeton de l'Académie de peinture et de sculpture (1764).

Nous avons donné dans le numéro 12 de *l'Art ornemental* un fac-similé du frontispice des statuts de la communauté de Saint-Luc, mais nous ne l'avons point à ce moment accompagné d'une notice historique, nous réservant de placer cette notice à côté des dessins faits pour la création d'un jeton destiné à être donné aux membres de l'Académie de peinture.

On croit généralement que l'Académie de peinture et de sculpture s'est établie sans difficulté sous la protection du patronage royal et de hauts personnages. Rien n'est moins vrai. L'Académie, telle qu'elle existe actuellement, cette section de l'Institut, cette Académie des Beaux-Arts, qu'un grand nombre d'artistes considèrent comme oppressive, eut à lutter, pour venir au monde et vivre, contre l'Académie romaine, autrement appelée Académie de Saint-Luc, qui, étant en possession de privilèges parfaitement déterminés, se voyait soutenue par le Parlement en sa qualité de vieille institution. Il ne fallut pas moins que l'intervention de l'autorité souveraine pour sauver la jeune Académie des attaques et des intrigues de la corporation *des maîtres peintres.* C'est un fait très intéressant et très peu connu. Le vieux *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Lacombe nous fournit à ce sujet des renseignements curieux sur les deux Académies longtemps rivales, et qui, après avoir essayé de fusionner, rompirent d'une façon éclatante et définitive.

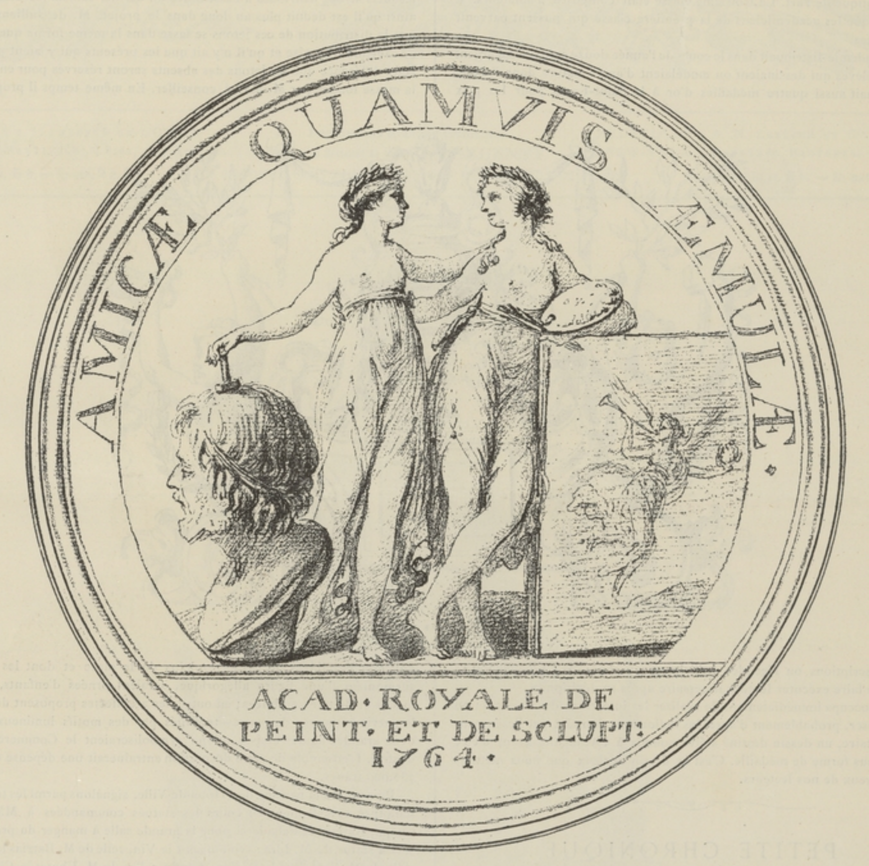
Voici d'abord pour l'*Académie de Saint-Luc :* Ce fut en 1391 que le prévôt de Paris, ayant assemblé les peintres de cette ville, fit dresser des règlements et des statuts, et établit parmi eux des jurés et gardes pour faire la visite, leur donnant pouvoir d'empêcher de travailler tous ceux qui ne seraient point de leur communauté. En 1430, Charles VII ajouta aux privilèges contenus dans ces statuts l'exemption de toutes tailles, subsides, gué, gardes, etc., privilèges qu'Henri III confirma par lettres patentes de 1583. En 1613, la communauté des sculpteurs, qui s'était unie à celle des peintres au commencement du xviie siècle, fit approuver et ratifier son union par sentence et par arrêt. Les sculpteurs jouirent alors des mêmes privilèges que les maîtres peintres, et, de quatre jurés de la communauté, deux devaient être pris parmi les peintres et deux parmi les sculpteurs. Cependant il s'introduisit, paraît-il, des abus; c'est pourquoi on ajouta, en 1619, trente-quatre nouveaux articles aux premiers statuts, qui furent confirmés par lettres patentes de Louis XIII, en 1622. Ce grand nombre de statuts n'obvia pas encore à tous les inconvénients; ce qui engagea les plus habiles artistes qui n'étaient pas de leur corps à en former un sous le titre d'*Académie royale de peinture et de sculpture.* A l'imitation de ceux-ci, les maîtres peintres, c'est-à-dire les membres de l'Académie de Saint-Luc, obtinrent pour leur communauté une déclaration du roi, en date du 17 novembre 1705, qui leur permit de tenir une école publique de dessin et d'y entretenir un modèle. On y distribuait tous les ans, le jour de Saint-Luc, deux médailles d'argent aux deux étudiants qui avaient fait le plus de progrès. Voici maintenant le lien entre l'Académie romaine de Saint-Luc et la corporation des maîtres peintres de Paris dont nous venons de parler. *L'Académie romaine de Saint-Luc* fut fondée par Mutian, peintre, qui lui légua deux maisons et l'institua son héritière dans le cas où ses enfants ne laisseraient pas de postérité. L'établissement fut confirmé par des brefs des papes Grégoire XIII et Sixte V. Cette Académie ayant désiré d'entretenir entre elle et celle des peintres français, que Sa Majesté avait établie à Rome en 1665, un commerce d'amitié et d'instruction, ayant même nommé le célèbre Le Brun pour son directeur et son prince, titre qu'elle n'avait jusqu'alors accordé qu'à des peintres romains, Louis le Grand fit expédier, en 1676, des lettres de jonction des deux corps, et fonda un revenu pour le directeur que l'Académie de Paris *y envoie, et pour la pension de douze élèves qui ont remporté les premiers prix de peinture, de sculpture et d'architecture.*

Passons maintenant à l'*Académie royale de peinture et sculpture.* Les poursuites que la communauté des maîtres peintres avait droit d'exercer contre les peintres et les sculpteurs qui voulaient se conserver libres engagèrent ceux-ci à se mettre sous la protection du roi et à former un corps où l'on entrât non pour quelque somme d'argent, mais à cause de l'excellence de ses talents; *enfin de se procurer un état qui fût en même temps sûr et honnête.* Le Brun profita de son crédit pour solliciter l'établissement d'une Académie de peinture et de sculpture. Il s'unit à plusieurs de ses confrères et particulièrement à Charmois, qui, sans être peintre ni sculpteur de profession, avait fait une étude particulière des beaux-arts. Charmois dressa une requête qui fut signée d'un grand nombre d'artistes habiles. Sur cette requête et par la protection du chancelier Séguier, on permit aux *suppliants* de se réunir dans un local où ils s'exerceraient en des études publiques et montreraient à la jeunesse à dessiner d'après *le naturel.* L'Académie remplissait avec honneur la promesse qu'elle avait faite dans sa requête, lorsque les maîtres peintres, venant à la traverse, firent saisir les tableaux des élèves et même ceux de l'un des académiciens. C'est alors que le chancelier prononça un arrêt de main-levée et fit défense à aucun sujet du roi de troubler l'Académie dans ses exercices. Cependant chaque membre de l'Académie était obligé de faire des frais, et ces frais, quoique modiques, finirent par sembler onéreux, si bien que le zèle de plusieurs



Calice en vermeil et en argent repoussé.
Travail allemand du xviie siècle. — Dessin de Saint-Elme Gautier.

académiciens se ralentit. Les *maîtres peintres* s'en aperçurent et mirent tout en œuvre pour ruiner l'institution naissante. Ils mirent à leur tête Mignard, qui n'avait pas pardonné aux académiciens l'indifférence qu'ils lui avaient témoignée. Ils le nommèrent leur prince, et, à l'imitation de l'Académie royale, ils établirent une école pour y poser le modèle. Leur projet était de reprendre les exercices abandonnés par l'Académie et d'opposer la célébrité de Mignard à celle de Le Brun et de Le Sueur. Mais ceux-ci alors se mirent à reprendre leurs travaux avec plus d'entrain que jamais, ce que voyant, la communauté des peintres fit proposer à l'Académie un projet d'union. Cet accommodement n'ayant point réussi, l'Académie poursuivit l'entérinement des lettres patentes que le roi lui avait accordées en 1649. Les deux compagnies furent en instance devant le Parlement, et, sur le rapport du conseiller Hervé, les lettres patentes de l'Académie furent entérinées par arrêt de 1652. Mais le même arrêt prononçait aussi sur une transaction et les articles de jonction stipulés entre la communauté des maîtres peintres et l'Académie. En conséquence, les deux compagnies se trouvèrent aux mêmes assemblées. Cette union ne dura pas longtemps, et on ne tarda pas à en venir à une rupture complète.



Dessin pour le jeton de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1764).

L'Académie se mit sous la protection du cardinal Mazarin. Elle avait dressé de nouveaux statuts et obtenu de nouvelles lettres, dont l'enregistrement avait été ordonné par arrêt de l'an 1655. Par ces lettres patentes le roi lui accordait un logement et une pension. Ce fut vers ce temps que Le Brun, qui avait eu tant de part à l'établissement de l'Académie, s'en retira, froissé de certains procédés de ses confrères et surtout de M. Ratabon, surintendant des bâtiments, qui l'avait compromis, avec Errard, dans la décoration de la galerie d'Apollon. Le Brun, cependant, agit toujours bien avec l'Académie, et, quand elle s'adressa à lui, il ne refusa jamais de l'aider de son crédit. Il consentit même à l'accompagner et à la présenter à M. le chancelier Séguier, lorsque après la mort du cardinal Mazarin elle pria ce magistrat de la prendre sous sa protection. Ce fut encore Le Brun qui introduisit dans l'appartement de Colbert les députés qui vinrent offrir à ce ministre la qualité de vice-protecteur de l'Académie.

En 1661, l'Académie, obligée d'abandonner le logement qu'elle avait au Louvre, fut transférée en la galerie de l'hôtel Brion qui faisait partie du Palais-Royal. Elle demeura dans ce nouveau logement jusqu'en 1692.

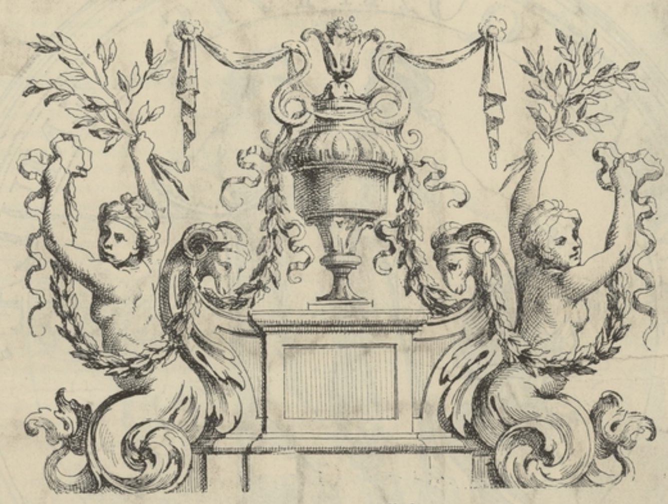
Enfin, elle quitta l'hôtel Brion et alla s'établir au vieux Louvre.

Voici quelle était l'organisation de l'Académie : Un directeur nommé par le Roi, un chancelier perpétuel, quatre recteurs également perpétuels

dont les fonctions consistaient à corriger les élèves, deux recteurs adjoints, douze professeurs qui dans le cours de l'année professaient chacun pendant un mois; deux professeurs externes, l'un pour la géométrie et la perspective, l'autre pour l'anatomie; enfin un trésorier. L'Académie était divisée en trois classes, la première composée de ceux qui *faisaient profession de la peinture dans toute son étendue* et des sculpteurs, la seconde était réservée aux portraitistes, aux paysagistes, enfin à ceux qui ne pratiquaient pas tous les genres de peinture. On recevait aussi dans cette classe les habiles graveurs ainsi que les femmes et les filles qui se distinguaient par la pratique de l'art. La troisième classe était composée d'amateurs. Il n'y avait que les académiciens de la première classe qui pussent parvenir aux charges.

L'Académie distribuait dans le cours de l'année douze médailles d'argent pour les élèves qui dessinaient ou modelaient d'après nature dans l'école. Elle donnait aussi quatre médailles d'or à la Saint-Louis pour les prix de peinture et de sculpture, dont les sujets étaient toujours tirés de l'Ancien Testament. L'élève qui remportait le premier prix était, suivant un règlement de 1749, mis en pension aux dépens du roi chez un académicien chargé de le former et de le corriger. Après ce temps il était envoyé à Rome *pour y étudier les chefs-d'œuvre des anciens maîtres.*

Quant aux jetons dont nous reproduisons un projet de modèle, leur création est due à un M. de Jullienne qui donna à l'Académie une somme de 15,000 livres pour acquérir une rente de 750 livres. « Ce revenu *sera employé*, dit le procès-verbal du 1er septembre 1764, *à avoir des jetons*, lesquels seront distribués à l'assemblée du dernier samedi de chaque mois ainsi qu'il est déduit plus au long dans le projet. M. de Jullienne désire que la distribution de ces jetons se fasse dans la même forme que celle de l'Académie française et qu'il n'y ait que les présents qui y aient part, avec cette différence que les jetons des absents seront réservés pour entrer dans la masse fondée par M. Massé, conseiller. En même temps il propose plusieurs inscriptions ou légendes qu'il laisse au choix de l'Académie et se charge de faire exécuter le coin nécessaire après sa décision. »



Cul-de-lampe de N. Loir.

On s'occupa immédiatement de réaliser les intentions du donateur; on fit composer, probablement d'après les indications données par l'exécuteur testamentaire, un dessin destiné à être soumis à l'Académie avant d'être réalisé sous forme de médaille. C'est ce dessin curieux que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs.

PETITE CHRONIQUE

— Le Conseil municipal aura à s'occuper prochainement d'un projet mis à l'étude en vue de compléter la décoration de la place de l'Hôtel-de-Ville.

Le projet soumis au Conseil comprend deux fontaines monumentales qui seraient édifiées sur les terre-pleins de la place et dont les vasques, surmontées d'une figure allégorique, seraient ornées d'enfants, de guirlandes et de têtes sculptées; en outre, les architectes proposent de décorer le parvis au moyen de rostres terminés par des motifs lumineux et avec deux grandes figures assises et qui symboliseraient le Commerce et l'Industrie. L'ensemble de cette décoration entraînerait une dépense d'environ 735,000 francs.

Puisque nous parlons de l'Hôtel-de-Ville, signalons parmi les travaux de sculpture actuellement en cours les statues commandées à MM. Idrac, Chapu, Barrias et Falguière, pour la grande salle à manger du préfet.

La statue de M. Idrac symbolisera le Vin, celle de M. Barrias la Chasse, celle de M. Falguière la Pêche, et enfin celles de M. Chapu la Chanson et la Moisson; d'autre part, MM. Cavelier et Jules Thomas exécutent simultanément deux grandes cheminées ornées de figures et qui sont destinées aux salons de réception.

G. Dargenty.

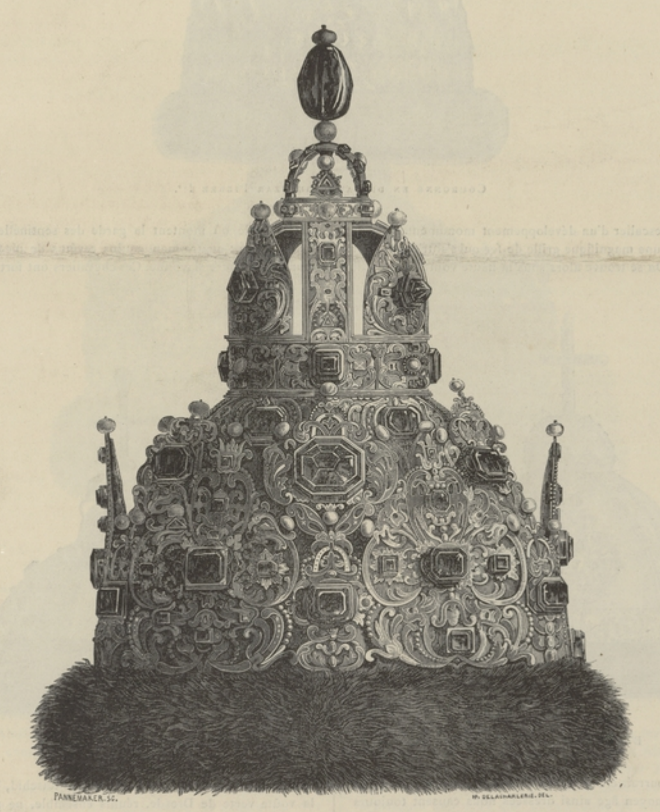
Paris — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 8 Décembre 1883. — N° 45.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr



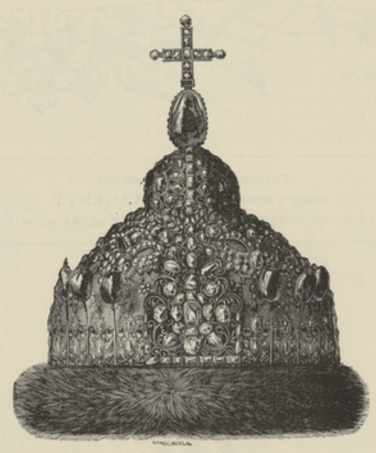
COURONNE DU TZAR MICHEL FEODOROVITCH, DITE BONNET D'ASTRAKAN.

EXPLICATION DES PLANCHES

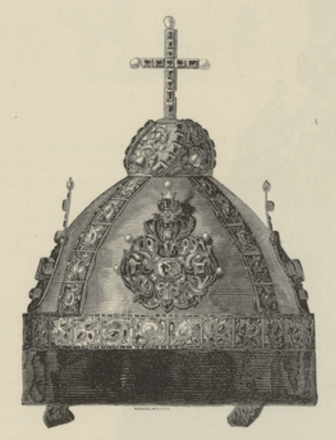
Couronne du tzar Michel Feodorovitch. — Couronne en diamants du tzar Pierre Ier. — Couronne du Monomaque. — Bonnet de Sibérie. — Couronne en diamants du tzar Alexievitch. — Sceptre de cérémonie.

Le trésor impérial de Moscou possède les objets les plus variés et les plus riches. Voici l'impression qu'il fit à Théophile Gautier :

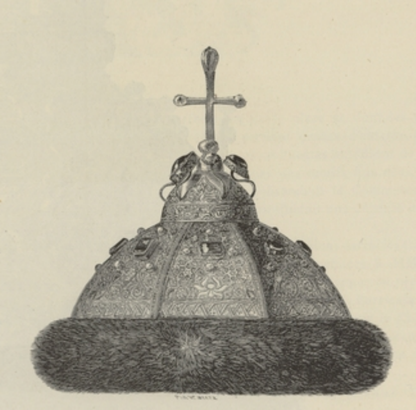
« On pénètre dans le palais neuf, dit Théophile Gautier dans son voyage en Russie, par un escalier d'un développement monumental, fermé à son étage supérieur par une magnifique grille de fer qui s'entr'ouvre pour laisser passer le visiteur. On se trouve alors sous la haute voûte d'une salle ou coupole où montent la garde des sentinelles qu'on ne relève pas de leur faction : quatre mannequins revêtus de pied en cap d'une antique et curieuse armure slavonne. Ces chevaliers ont fort grande mine ; ils jouent la vie à s'y méprendre ; on pourrait croire qu'un cœur bat sous leurs cottes de mailles. Ces armures du moyen âge ainsi dressées nous causent toujours une espèce de frisson involontaire : elles conservent si fidèlement la forme de l'homme à jamais disparu.



Couronne en diamants du tzar Pierre Ier.



Bonnet de Sibérie.



Couronne du Monomaque.

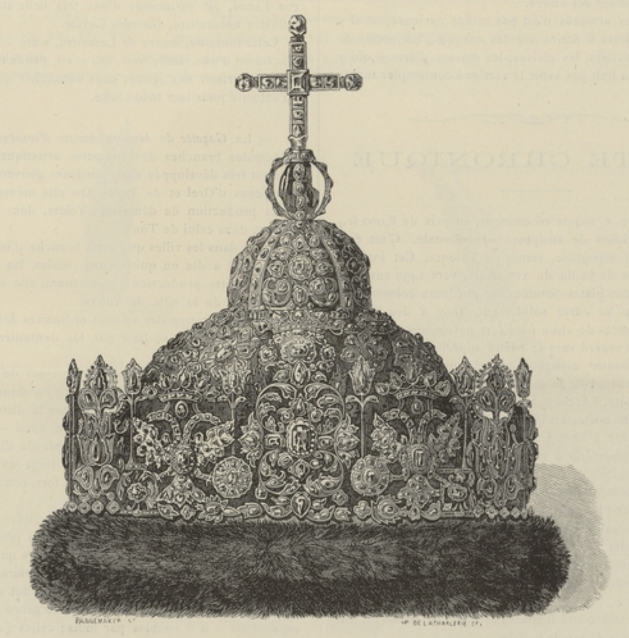
« De cette rotonde partent deux galeries contenant d'inestimables richesses. Le trésor du calife Haroun-al-Raschid, les puits d'Arboul-Kasem, la voûte verte de Dresde, réunis ensemble, ne présenteraient pas un tel amoncellement de merveilles, et la valeur historique vient encore s'ajouter à la valeur matérielle. Ici scintillent, rayonnent, lançant des éclairs prismatiques et de folles bluettes, les diamants, les pierres précieuses que la nature

avare cache au fond de ses mines et qui sont prodiguées comme si elles n'étaient que du verre. Elles constellent les couronnes, mettent des points de lumière au bout des sceptres, roulent en pluie étincelante sur les signes de l'empire, forment des arabesques et des chiffres laissant à peine voir l'or qui les enchâsse. L'œil est ébloui, et la raison ose à peine supputer les sommes que représentent ces magnificences. »

De tous ces joyaux merveilleux, les couronnes impériales sont les plus riches, sinon les plus remarquables. C'est sur elles en particulier que scintillent et rayonnent les pierres précieuses qui éblouissaient Gautier.

Voici la couronne du tzar Ivan Alexievitch, frère de Pierre Ier. Elle est ornée de près de mille diamants. La décoration se compose de l'aigle couronné de Russie alterné avec des fleurs et des ornements divers, tous revêtus de diamants. Le tablier est dominé par une pomme en or éblouissante de pierreries et surmontée d'un énorme rubis brut contenu dans un triple cercle d'or chargé de diamants. Au sommet, une croix. Ce magnifique joyau ressemble beaucoup à la couronne de Pierre Ier, à peu de choses près aussi riche en pierres précieuses. Elle en diffère cependant, comme on voit, par le dessin. La couronne de Pierre Ier, surmontée d'une croix, qui repose sur un beau rubis, est recouverte de plus de huit cents diamants.

La couronne du Monomaque, c'est-à-dire la couronne de Vladimir II, dit Monomaque, surnom dont la signification est : qui aime à combattre en combat singulier, est aussi intéressante au point de vue de l'art qu'au point de vue archaïque. Elle fut donnée à ce prince, qui vécut dans la seconde partie du XIe siècle et dans le premier quart du XIIe, par Alexis Comnène, et servit à son couronnement. C'est la seule couronne héréditaire des souverains de Russie. Avec la croix, la chaîne de prince et le vase de César, c'est le seul objet qu'ils transmettent à leurs héritiers. La couronne du Monomaque est un travail grec. La seconde couronne de Vladimir Monomaque ressemble beaucoup à la précédente. Elle est moins riche cependant. On prétend qu'elle fut donnée à la grande princesse Olga en 946 lorsqu'elle alla se faire baptiser et sacrer à Constantinople.



COURONNE EN DIAMANTS DU TZAR IVAN ALEXIEVITCH.

Le bonnet de Sibérie est en drap d'or, d'une ornementation sobre comme on voit; il appartenait au tzar Alexievitch. Les pierres qui le décorent sont merveilleuses.

Le bonnet d'Astrakan ou couronne du tzar Feodorovitch est très remarquable comme orfèvrerie. Il est couvert de perles, de saphirs, d'émeraudes et de diamants. Ainsi que toutes les couronnes russes, sa forme est celle d'une coupole. La couronne d'Astrakan rappelle la conquête d'Astrakan.

Enfin voici le sceptre de cérémonie que reproduit notre gravure avec la couronne impériale supportée par les aigles russes. Ce sceptre est très remarquable. L'artiste a su tirer parti de la disposition des armes de Russie.

Indépendamment de ces beaux objets d'orfèvrerie que reproduisent nos gravures, le trésor impérial de Moscou possède une masse de pièces toutes plus précieuses et plus curieuses les unes que les autres.

Citons, dit M. Rioux de Maillou dans une notice écrite sur ce musée, la couronne de l'impératrice Catherine Ire, sur laquelle se trouve cette inscription : *Sa Majesté l'impératrice de toutes les Russies, Catherine Alexievna, a été couronnée à Moscou le 7 mai 1724. Poids de la couronne, 1 livre 47 zolotniks;* citons la couronne impériale, la couronne en vermeil de Pologne, la couronne de Géorgie, etc.

Si après avoir jeté un coup d'œil sur les globes impériaux de Pierre le Grand, de Vladimir Monomaque, d'Ivan Alexievitch, nous passons aux vases d'or et d'argent que possède le trésor du Kremlin, nous nous trouvons en présence d'objets non moins beaux, non moins curieux, non moins artistiques que ceux que nous venons de voir. Les coupes, les vases, les aiguières, les puisoirs, les cannes, les colliers, etc., aux formes les plus variées, à l'ornementation la plus bizarre, aux animaux entremêlés de feuillages, aux satyres, bacchantes, chasseurs se jouant au milieu des ara-

besques les plus fantastiques, tout révèle une fécondité d'imagination inépuisable. Ici, c'est la *Sainte-Barme* de Vladimir Monomaque; là, la canne en ivoire envoyée par l'empereur Maximilien Ier, en 1514; plus loin, une chaîne en or composée de quatre-vingt-neuf anneaux sur lesquels sont gravées des pièces suivies des titres du tzar; un peigne en ivoire, orné de pierres précieuses; deux bocaux en forme de grappe; trois gobelets et un lion en vermeil envoyés en 1620 par le roi d'Angleterre, etc., etc. Nous n'en finirions pas si nous voulions énumérer toutes les choses curieuses que renferment les galeries du trésor. Contentons-nous de signaler une petite tasse en argent sur laquelle se trouve cette curieuse inscription : *Tu désires la gloire terrestre et par là tu perds la céleste;* et plus bas : *Loue le Seigneur et demande-lui pour le souverain la santé pendant de longues années. C'est la tasse d'un brave homme; sers-t'en pour porter des santés.*

La salle des armures n'est pas moins curieuse, et il y aurait tout un livre à écrire sur les casques, les cottes de mailles, les boucliers, les glaives, les masses d'armes qui y sont exposés. On finit par avoir le vertige à contempler toutes ces choses.

Sceptre de cérémonie.

PETITE CHRONIQUE

— Le Louvre a acquis récemment, au prix de 8,000 fr., un curieux spécimen de sculpture ornementale. C'est une porte de maison espagnole, venue de Valence. Cet intéressant édicule date de la fin du xve siècle, vers 1490 environ. Sur deux colonnes plates formées de plusieurs colonnettes, un large fronton se carre solidement. Il y a des figures d'ange et des rosaces de chou frisé fort naïvement imaginées pour conduire le regard vers la partie supérieure de ce petit portique où l'imagier espagnol modela une *Annonciation*. Les deux personnages de la scène se font vis-à-vis, la Vierge agenouillée à droite, l'Archange debout à gauche, une tige de lis en main. Cette porte, vraiment digne d'un grand d'Espagne, donnait entrée à l'hôtel du célèbre Soreil, trésorier de Charles-Quint, condamné à mort pour concussion.

— *L'Enseignement du dessin.* — Nous appelons l'attention de nos lecteurs sur l'École de dessin professionnel des chambres syndicales réunies (Dentelles, Tulles, Broderies et Passementerie, Mercerie, Boutons et Rubans), 3, place des Vosges.

Le cours, entièrement gratuit, a lieu deux fois par semaine, le mardi et le vendredi, de 8 heures à 10 heures du soir. L'enseignement porte :

1° Sur le dessin copié d'après l'estampe, le moulage, les objets manufacturés de nos industries.

2° Sur la composition du dessin spécialement appliqué aux industries des tulles, dentelles, broderie et passementerie, pour toutes les branches de ces industries. Les cours sont professés par M. de La Rocque, architecte du Gouvernement, professeur à l'École nationale des Arts Décoratifs, et par M. Naudé, suppléant, élève de l'École nationale des Beaux-Arts.

— Un concours va s'ouvrir pour l'exécution du plafond de la salle des mariages de la mairie de Courbevoie. Une somme de 26,000 francs, qui comprendrait le paiement des primes et autres frais du concours, serait affectée à cette opération d'une importance assez grande, puisque la surface à décorer est d'environ 13 mètres sur 10.

— Des travaux de réparation et de restauration s'exécutent simultanément à la fontaine Cuvier et à celle de la place du Châtelet.

La fontaine du Châtelet, dite aussi fontaine du Palmier, rappelle avec sa colonne commémorative les victoires d'Égypte et d'Italie. Le 22 avril 1858, elle fut l'objet d'une opération extrêmement curieuse : elle fut déplacée d'une seule pièce et exhaussée sur le soubassement actuel.

Le monument entier, qui ne pèse pas moins de 25,000 kilogrammes, avait été placé sur des rails et poussé horizontalement à 12 mètres de la place primitive, puis soulevé à l'aide de puissantes machines et posé sur son nouveau piédestal.

C'est la seule fontaine de Paris qui ait subi un déplacement de ce genre.

La fontaine Cuvier, située à l'angle de la rue de ce nom et de la rue Linné, est surmontée d'une très belle statue en pierre, représentant l'illustre naturaliste, Georges Cuvier.

Cette fontaine, œuvre de Lemaître, a été construite, en 1839, sur l'emplacement d'une vieille tour, qui avait, pendant une longue suite d'années, servi de prison aux jeunes gens débauchés que les familles dénonçaient à l'autorité pour leur inconduite.

— La *Gazette de Moscou* donne d'intéressants détails sur l'une des principales branches de l'industrie artistique russe, celle des dentelles. Elle est très développée dans plusieurs gouvernements du Centre, surtout dans ceux d'Orel et de Toula. On cite même deux centres considérables de la production de dentelles : Yélets, dans le gouvernement d'Orel, et Biélew, dans celui de Toula.

C'est dans les villes que cette branche d'industrie a pris d'abord naissance. Il y a dix ou quinze ans, seules, les femmes de la ville s'adonnaient à cette production; maintenant, elle est répandue à trente verstes à la ronde de la ville de Yélets.

En comparaison des salaires ordinaires des ouvrières (10 ou 15 copeks par jour), les gains réalisés par les dentellières de Yélets sont considérables.

On fabrique des qualités très diverses de dentelles, d'un prix variant entre deux copeks et deux roubles l'archine (0m,71). La plus grande quantité des dentelles fabriquées dans le district de Yélets est cependant de 6 à 12 copeks l'archine. Il y en a aussi — parmi les espèces chères, — qui se font de soie noire ou de soie de diverses couleurs. Parfois les dentellières confectionnent aussi du linge en soie, dont des spécimens, appartenant à l'impératrice, ont été fort remarqués à la dernière Exposition de Moscou.

Il est assez difficile d'indiquer le chiffre exact des dentellières de Yélets. A en juger par le montant de la production — plus d'un demi-million de roubles par an — il faut admettre qu'elles sont au nombre de 12 à 13,000. Il y a cependant très peu d'ouvrières qui se consacrent exclusivement à la production des dentelles : c'est dans les intervalles des travaux des champs qu'elles se livrent à ce genre d'ouvrage. Elles gagnent de ce chef de 2 à 6 roubles par mois; celles qui réalisent 10 à 15 roubles font exception.

Les pièces de dentelles fabriquées dans les villes sont généralement de 5 à 10 archines chacune, dans les villages de 20 à 30. La demande augmente d'année en année, de façon que la production ne suffit plus. Les dentelles de Yélets s'acheminent surtout vers le Midi, à Rostow-sur-le-Don et au Transcaucase. Les qualités supérieures sont seules expédiées à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Varsovie en demande également. D'ailleurs les dentelles russes commencent à être recherchées à l'étranger.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 15 Décembre 1883. — N° 46.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



Partie antérieure du caparaçon du cheval de Christian II.

(Musée historique de Dresde.)

EXPLICATION DES PLANCHES

Partie antérieure du caparaçon du cheval de Christian II.

Le Musée historique de Dresde renferme entre autres chefs-d'œuvre la magnifique armure de parade de l'électeur Christian II, une des plus belles qui soient restées du xvie siècle. L'armure du cheval se compose du chanfrein, du poitrail, de la selle ; cet ensemble constitue les *bardes*.

Nous avons déjà parlé du chanfrein dans un de nos précédents numéros. Il s'agit ici d'une pièce de parade qui, n'étant en général qu'une housse ou riche couverture brodée qu'on place sur les chevaux, n'est point considérée comme une véritable arme défensive. Cette pièce est le caparaçon.

D'admirables bas-reliefs décorent celui que nous reproduisons ; ces bas-reliefs sont disposés en médaillons encadrés dans une riche ornementation. Sur la partie antérieure du caparaçon se trouvent trois médaillons qui représentent le combat d'Hercule contre les Centaures, l'épisode du lion de Némée et la lutte avec Antée. Sur la partie postérieure on voit l'hydre de Lerne, l'aventure de Cacus, etc.

Nous donnerons dans deux de nos numéros suivants les plaques latérales de cette armure et le chanfrein qui est d'une extrême richesse.

Encadrement.

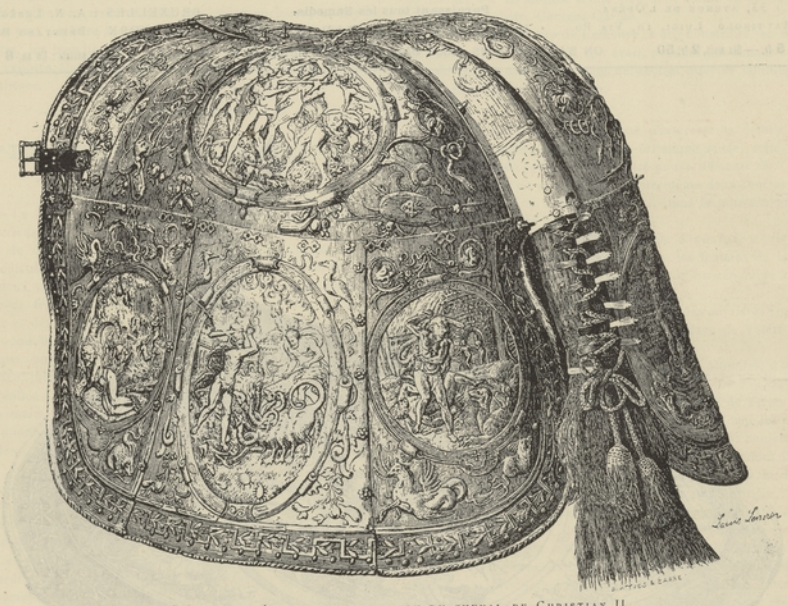
Notre encadrement est tiré de l'ouvrage intitulé : *Tapisseries du Roi*, où sont représentés les quatre Éléments et les quatre Saisons. Il a été gravé par Sébastien Le Clerc, dessinateur et graveur, qui naquit à Metz le 26 septembre 1637, et mourut à Paris en 1714.

Le volume intitulé : *Tapisseries du Roi, où sont représentez les quatre Élémens et les quatre Saisons, avec les devises qui les accompagnent et leurs explications*, est un in-folio. Il se compose de huit grandes pièces représentant les Éléments et les Saisons placés dans huit encadrements différents, et de trente-deux devises contenues dans des cartouches variés, d'après les dessins de Jacques Bailly. Le tout est gravé par Sébastien Le Clerc, d'après les tableaux de Le Brun. Le volume contient en outre deux belles vignettes gravées par Le Pautre d'après Jacques Bailly, deux lettres initiales gravées par Sébastien Le Clerc et trois titres d'après Jacques Bailly; il est à la bibliothèque de Bruxelles.

Ces pièces se trouvent à la Chalcographie du Louvre.

La bibliothèque de Bruxelles contient également un volume de Sébastien Le Clerc, intitulé *les Petites Conquêtes de Louis XVI*, et un autre de cent quatre-vingt-une pièces plus le titre, qui est un traité d'architecture *avec des remarques et des observations très utiles par Sébastien Le Clerc, chevalier romain, dessinateur et graveur ordinaire du Roy*. C'est dans cet ouvrage que se trouvent les détails de l'ensemble des ordres français, romains et espagnols.

La bibliothèque de Paris possède trois volumes de Sébastien Le Clerc. Voici l'indication des pièces d'ornement qu'ils contiennent : Le portrait du maître au milieu d'un des cadres des *Petites Conquêtes de Louis XIV*. Les tableaux de la messe représentant vingt-sept modèles d'autels, cinq



PARTIE POSTÉRIEURE DU CAPARAÇON DU CHEVAL DE CHRISTIAN II.

(Musée historique de Dresde.)

titres divers, vingt pièces offrant quatre modèles de cadres différents, treize titres et lettres ornées, un riche cadre avec cartouche, des arcs de triomphe, des apothéoses et entre autres celle d'Isis, des fleurons, des tombeaux, des autels, des lettres ornées, des vignettes d'ornement, des fleurons, des armoiries, des cartouches, des écrans, des médaillons, des frontons, des vases, des plats d'orfèvrerie, toutes pièces très intéressantes à consulter et d'une variété infinie de composition.

Partie postérieure du caparaçon du cheval de Christian II.

PETITE CHRONIQUE

— Les jeunes artistes qui désireraient se porter candidats aux bourses fondées par le conseil général (délibération du 16 novembre 1881) sont invités à se faire inscrire à l'Hôtel de Ville, escalier D, 2e étage (bureaux des Beaux-Arts), en apportant les justifications nécessaires.

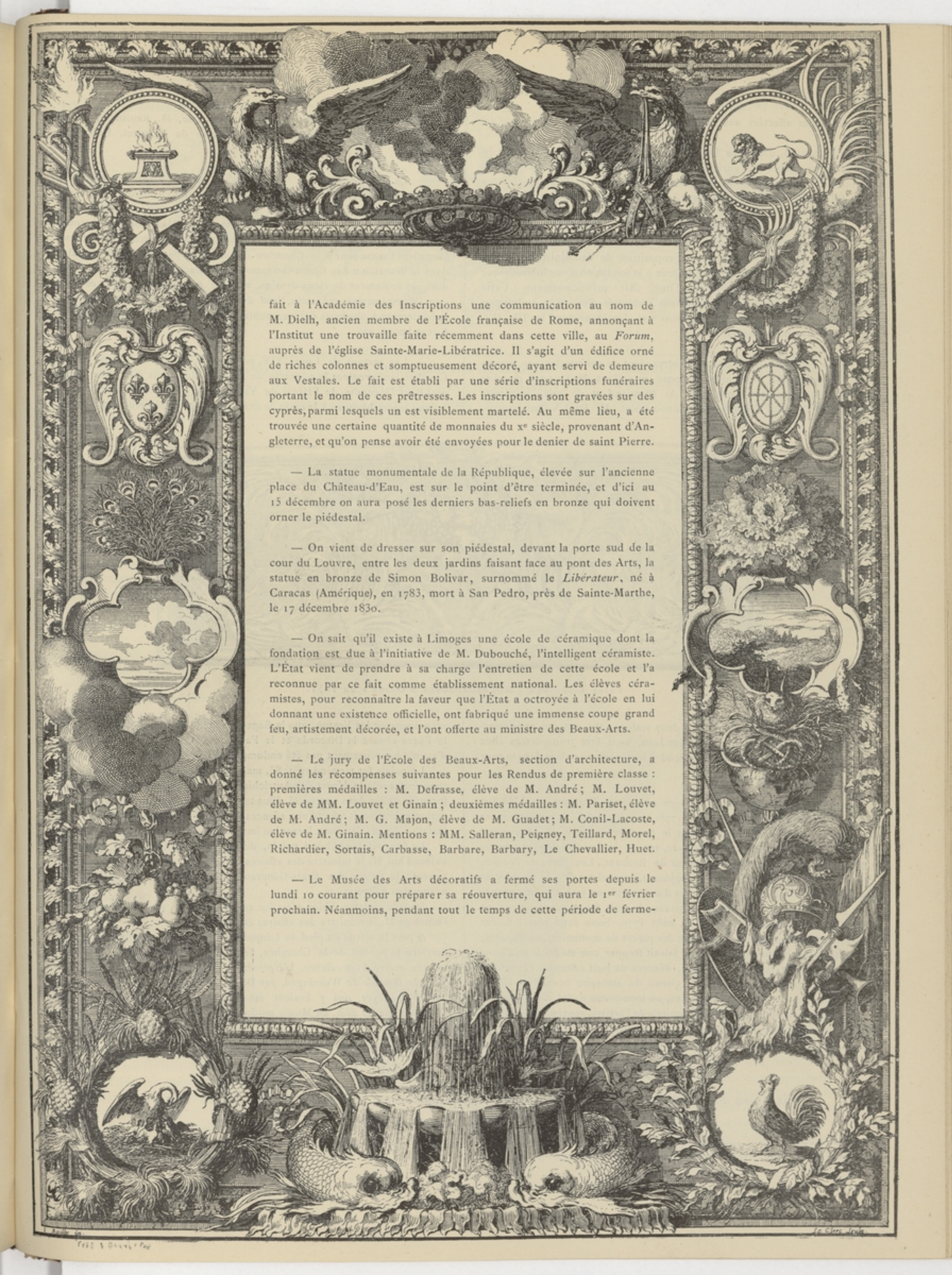
Ces bourses, pour l'année 1884, sont au nombre de cinq, de 1,200 francs chacune, et doivent être réparties entre les jeunes peintres ou sculpteurs sans fortune, nés dans le département de la Seine et qui auront, dans leur spécialité, remporté le plus de récompenses à la fin de leurs études, ou dont le talent sera affirmé déjà par une première œuvre.

Les architectes et musiciens ayant obtenu un deuxième prix de Rome sont également admis à prendre part à ce concours.

Les demandes seront reçues jusqu'au 29 décembre 1883.

— A une des dernières séances de l'Académie des Beaux-Arts, M. Saint-Saëns a fait un rapport sur les dessins d'instruments trouvés dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Angers. Ces dessins, qui remontent au temps de Charlemagne, seront envoyés au Ministère des Beaux-Arts et publiés par les soins de l'administration.

— M. Edmond Le Blant, directeur de l'École française de Rome, a



fait à l'Académie des Inscriptions une communication au nom de M. Dielh, ancien membre de l'École française de Rome, annonçant à l'Institut une trouvaille faite récemment dans cette ville, au *Forum*, auprès de l'église Sainte-Marie-Libératrice. Il s'agit d'un édifice orné de riches colonnes et somptueusement décoré, ayant servi de demeure aux Vestales. Le fait est établi par une série d'inscriptions funéraires portant le nom de ces prêtresses. Les inscriptions sont gravées sur des cyprès, parmi lesquels un est visiblement martelé. Au même lieu, a été trouvée une certaine quantité de monnaies du xe siècle, provenant d'Angleterre, et qu'on pense avoir été envoyées pour le denier de saint Pierre.

— La statue monumentale de la République, élevée sur l'ancienne place du Château-d'Eau, est sur le point d'être terminée, et d'ici au 15 décembre on aura posé les derniers bas-reliefs en bronze qui doivent orner le piédestal.

— On vient de dresser sur son piédestal, devant la porte sud de la cour du Louvre, entre les deux jardins faisant face au pont des Arts, la statue en bronze de Simon Bolivar, surnommé le *Libérateur*, né à Caracas (Amérique), en 1783, mort à San Pedro, près de Sainte-Marthe, le 17 décembre 1830.

— On sait qu'il existe à Limoges une école de céramique dont la fondation est due à l'initiative de M. Dubouché, l'intelligent céramiste. L'État vient de prendre à sa charge l'entretien de cette école et l'a reconnue par ce fait comme établissement national. Les élèves céramistes, pour reconnaître la faveur que l'État a octroyée à l'école en lui donnant une existence officielle, ont fabriqué une immense coupe grand feu, artistement décorée, et l'ont offerte au ministre des Beaux-Arts.

— Le jury de l'École des Beaux-Arts, section d'architecture, a donné les récompenses suivantes pour les Rendus de première classe : premières médailles : M. Defrasse, élève de M. André ; M. Louvet, élève de MM. Louvet et Ginain ; deuxièmes médailles : M. Pariset, élève de M. André ; M. G. Majon, élève de M. Guadet ; M. Conil-Lacoste, élève de M. Ginain. Mentions : MM. Salleran, Peigney, Teillard, Morel, Richardier, Sortais, Carbasse, Barbare, Barbary, Le Chevallier, Huet.

— Le Musée des Arts décoratifs a fermé ses portes depuis le lundi 10 courant pour préparer sa réouverture, qui aura le 1er février prochain. Néanmoins, pendant tout le temps de cette période de ferme-

ture, les salles affectées aux moulages resteront ouvertes *gratuitement* au public.

La collection, déjà très importante, des moulages appartenant à la Société vient encore de s'enrichir de nouveaux et intéressants exemplaires relevés sur les motifs les plus riches de la décoration des Tuileries (œuvres de J. Bullant, Philibert Delorme, etc.), du château d'Écouen, etc.

— Un legs de 200,000 fr. fait par M. Forney à la Ville de Paris, en faveur de l'instruction populaire, vient de recevoir l'emploi le plus utile : le conseil municipal a décidé, sur la proposition de l'administration, que cette somme serait entièrement consacrée à la fondation d'une bibliothèque populaire d'art industriel, rue Titon (XIe arrondissement). Cette nouvelle bibliothèque sera exclusivement composée d'ouvrages techniques relatifs aux industries et aux professions qui dominent dans les IIIe, IVe, XIe et XIIe arrondissements.

— La Société centrale des architectes vient de renouveler son bureau pour l'exercice 1884. Il est ainsi composé : président, M. Questel, membre de l'Institut; vice-présidents, MM. A. Normand et de Joly; secrétaire principal, M. Lucien Étienne; secrétaire-adjoint, M. Paul Vallon; secrétaire-rédacteur, M. Eugène Monnier; archiviste, M. Raulin; trésorier, M. Feydeau; censeurs, MM. Bailly, membre de l'Institut, Uchard et J. Hénard.

— La commission des Gobelins s'est réunie dernièrement, à la Bibliothèque nationale, et a vu en place les modèles en peinture des tapisseries qui seront exécutées pour la bibliothèque Mazarine, et notamment pour la chambre de Mazarin qui précède la galerie Mazarine, où se trouve le plafond de Romanelli. Disons à ce sujet que, contrairement aux critiques formulées l'autre jour à la Chambre des députés, par M. Marius Poulet, dans la discussion des Beaux-Arts, notre manufacture nationale ne reproduit pas seulement de vieux dessins, mais en commande de nouveaux, et que les tapisseries exécutées, loin de rester inutilisées, sont destinées spécialement à plusieurs édifices publics, tels que le palais de l'Élysée, le Luxembourg, etc.

— Les statues de Louis XIV, par Coysevox, et de François Ier, par Cavelier, qui ornaient le péristyle de la cour de Louis XIV, n'ont point péri dans l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1871 : le Louis XIV n'a reçu qu'une légère blessure à la main, le François Ier est un peu plus endommagé,



Frise tirée des « Métamorphoses d'Ovide » de 1651.

mais les dégâts sont réparables. Les deux statues, qui ont été provisoirement déposées près de la salle Saint-Jean, vont être transportées chez le fondeur et, de là, viendront reprendre leur ancienne place dans la cour Louis XIV.

— *Le Palais de la Nation (ancien conseil de Brabant).* — L'édifice que le feu vient de détruire date de 1778. En cette année, le gouvernement et le magistrat, désirant attirer dans le quartier du parc un plus grand nombre d'habitants, résolurent d'élever, rue de la Loi (anciennement rue de Brabant), un palais pour le conseil de Brabant. Les plans de l'édifice furent confiés à deux architectes : Guymard, auquel est due la façade, et Sandrié, qui bâtit l'intérieur. Au mois d'août 1778, on jeta les fondements et la première pierre, maçonnée au niveau du sol, fut posée avec pompe par le prince de Stahremberg, le 24 août 1779. Sous cette pierre furent posées une boîte de plomb contenant des pièces de monnaies, ainsi qu'une inscription. En même temps, la ville faisait frapper une médaille en l'honneur du nouveau palais. Sa façade, décorée de huit colonnes cannelées, présente en outre un fronton dû au ciseau du statuaire bruxellois Godecharles, auquel, il y a quelques années, un monument a été élevé dans le Parc. Ce fronton, qui reste l'œuvre capitale de l'artiste, représente la Justice assise sur un trône, ayant à sa gauche la Constance et la Religion, et récompensant les Vertus, que la Sagesse appelle auprès d'elle, tandis que la Force chasse la Discorde et le Fanatisme. Cette remarquable œuvre d'art n'a heureusement pas été endommagée par l'incendie.

Le palais fut terminé en 1783, mais le conseil de Brabant ayant été supprimé après le départ des Autrichiens, en 1792, les cours et tribunaux furent installés dans son hôtel. Plus tard, en 1818, il fut rendu à sa destination primitive et affecté aux séances des États-Généraux, ceux-ci y étaient installés depuis deux ans, lorsqu'un immense incendie menaça le monument.

Le feu prit dans l'hôtel voisin, dit du prince d'Orange, et qu'occupe aujourd'hui M. le ministre des affaires étrangères, et le détruisit complètement; le palais des États-Généraux, fortement endommagé, parvint néanmoins à être sauvé.

Dans le sinistre d'hier, c'est lui qui, à son tour, a menacé son voisin, l'hôtel de M. le ministre des affaires étrangères.

A part la statue en pied de Léopold Ier, qui ornait la salle des séances, derrière le bureau de la Chambre, le palais de la Nation ne contenait aucune œuvre d'art célèbre. L'*Épisode de la révolution belge*, par Wappers; *la Bataille de Woeringen*, par De Keyser, et *la Bataille de Lépante*, par Slingeneyer, qui y avaient été placés jadis, se trouvent, depuis plusieurs années déjà, au Musée moderne.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, Imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

129

10 cent. le numéro. — Première année. 22 Décembre 1883. — N° 47.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Chanfrein.

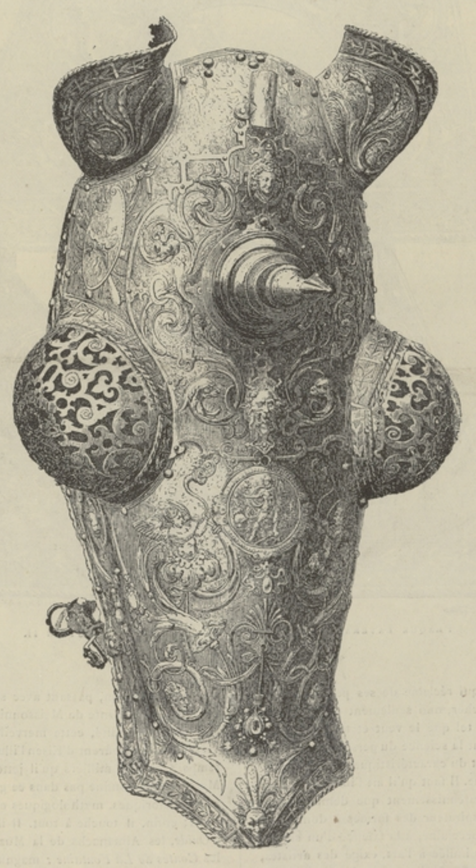
Ce chanfrein est la plaque frontale du cheval de Christian II, dont nous avons décrit précédemment l'armure de parade ornée de superbes bas-reliefs représentant les Travaux d'Hercule. Sur cette belle pièce si délicatement enrichie de mascarons et de rinceaux dans lesquels se jouent des amours, le héros n'est plus rappelé que par son image placée au centre dans un petit médaillon. Le chanfrein de Christian II est, comme on voit, à œillères protégées par deux voussures repercées qui garantissaient l'œil du cheval sans cependant l'aveugler; il porte à son centre une longue pointe qui est une véritable arme d'attaque contre le cheval de l'adversaire. Il arrivait souvent que le chanfrein se complétait par la *têtière*, partie de l'armure destinée à couvrir la tête du cheval. La têtière comprenait, outre le chanfrein, la *cervicale*, qui est une pièce composée de lames de fer arquées à recouvrement, qui garantissait toute la crinière du cheval depuis le devant de la selle jusqu'au chanfrein : elle était fixée à celui-ci par des charnières ou des agrafes.

Tapisserie.

Histoire de Vulcain.

Vulcain se plaignant à Jupiter.

Cette tapisserie fait partie d'une suite dont nous avons déjà donné un spécimen des plus remarquables et que nous comptons publier en entier, non seulement à cause de la beauté des tapisseries elles-mêmes, mais encore et surtout à cause des motifs de décoration ornementale si variés et si riches des bordures.



Chanfrein ou plaque frontale du cheval de Christian II.
(Musée historique de Dresde.)

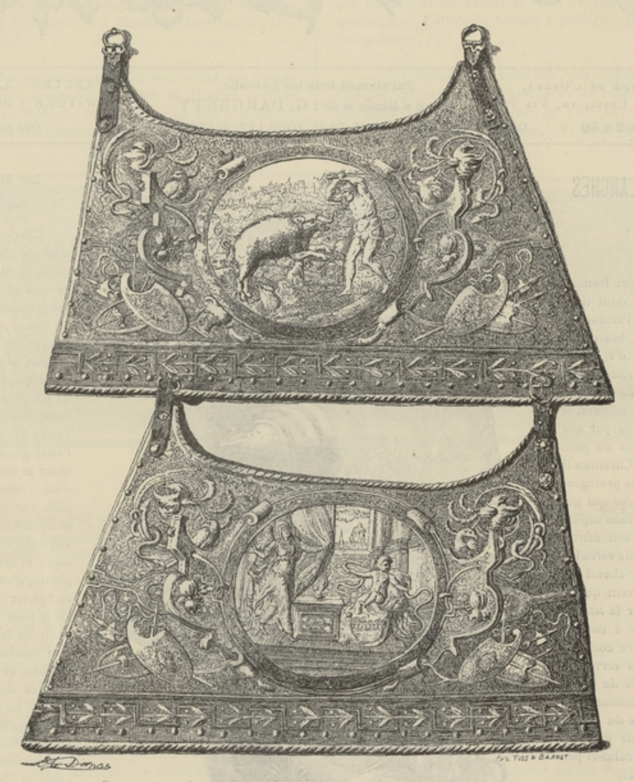
Les Trois Grâces. — Écusson.

Compositions et dessins d'Eisen.

Charles Eisen est le troisième fils d'un peintre flamand imitateur de Mieris et de Vanloo, qui eut en son temps un certain succès avec de petites toiles proprement exécutées dans le goût libre du XVIIIe siècle, et qui finalement, n'étant point parvenu à faire fortune, aboutit aux Incurables où il mourut passé quatre-vingt-dix ans. L'éducation de Charles Eisen, disent MM. de Goncourt, fut celle d'un artiste. Son père l'éleva à l'école du naturalisme flamand, l'astreignant, tout petit, à un dessin exact et serré d'un linge, d'un manteau, d'une couverture, d'une robe de soie jetée sur une chaise, le formant à l'art si difficile des draperies, et d'autres fois exigeant de lui le rendu consciencieux et minutieux d'un animal, d'une plante, d'un meuble même. Puis, pour compléter le goût du jeune homme ainsi tenu longtemps le crayon à la main en face de la nature et devenu bon dessinateur, le menant dans les cabinets de tableaux, lui expliquant les beautés des œuvres et le forçant à rendre, de retour au logis, les compositions qu'il avait vues. Ce que la mémoire d'Eisen ne se rappelait plus, son imagination était ainsi forcée de le créer, et c'est par ce moyen, remis en honneur depuis par Lecoq de Boisbaudran, que le père Eisen avait amené son fils à devenir compositeur. En 1742, à vingt-deux ans, Charles Eisen entra dans l'atelier de Le Bas, la véritable académie de la gravure contemporaine. Cinq ans après, il était déjà assez connu pour obtenir l'illustration du Boileau édité par Saint-Marc. Il avait grand besoin de travaux, car, déjà marié depuis deux ans, il était père de deux enfants. Une assez singulière histoire que celle de son mariage, disent MM. de Goncourt. A son arrivée à Paris, en 1741, dans la rue de la

Huchette, où il logeait, il avait avisé une voisine, la fille de Jean Aubert, marchand apothicaire; le père était mort, la fille vivait sous la garde de sa mère. Mal gardée, mal défendue par douze ans de plus que son soupirant, elle mettait au monde, le 4 octobre 1744, un fils reconnu un peu moins d'un an après par ses auteurs, que le vicaire de Saint-Séverin mariait le 20 septembre 1745. Ce mariage, auquel le père François Eisen n'assistait pas et qui avait pour témoins un sculpteur nommé Vincenot et un peintre nommé Jean Chevalier, donnait au jeune homme de vingt-cinq ans une femme de trente-sept. Tout en consacrant son temps, les années suivantes, à des illustrations de livres, Eisen faisait paraître *une œuvre suivie*, une suite de livres de décorations et d'ornements. Ce sont des vases, des tombeaux, des niches, des fontaines, des groupes de figures, des statues à l'usage des architectes, des sculpteurs, des ciseleurs. C'est un vrai portefeuille pour l'artiste, un vrai manuel de l'art industriel du temps. De page en page, l'imagination féconde et facile d'Eisen y répand les idées, les sujets, les frontispices, les cartouches, les armoiries. Ce sont des jeux d'amours dessinés pour des feux ou des bronzes de meubles, des sirènes, des mufles de lions, des femmes-sphinx, des brûle-parfums; ce sont des figures nues toutes prêtes à être reproduites en modelage, telles que les *Trois Grâces* dont nous donnons le dessin. Rien ne manque des dessins, des modèles, des attributs que réclame le goût de la mode.

Insistons toujours avec MM. de Goncourt sur ce côté du talent d'Eisen



Plaque latérale de l'armure du cheval de Christian II.

(Musée historique de Dresde.)

Il est un des signes de l'art du temps qui réclame de ses petits peintres d'être, à l'imitation de leur maître Boucher, non seulement des peintres, mais encore des ornemanistes. L'artiste tel que le veut et tel que le fait le XVIIIe siècle ne doit pas avoir seulement la science du personnage; il faut qu'il y joigne la science du pittoresque et du caractéristique, de cette ligne générale des choses, le style d'une époque. Il faut qu'il ait l'imagination du changement, du renouvellement, du rajeunissement que demande une société au décor de sa vie; qu'il soit l'inspirateur des formes à donner au bronze, à l'argent, à l'or, au bois, à la porcelaine, à la faïence d'un siècle; l'inventeur de ce que l'industrie, alors assimilée à l'art, exige des artistes, pour la façon de la matière; le guide enfin du bronzier, du ciseleur, du bijoutier, de tous les métiers de goût. Parmi tous, Charles Eisen eut le don de cette invention, passant avec son génie, de motifs toujours nouveaux, de l'enflure opulente de Meissonnier aux profils droits de Gouthière.

Cette fécondité, cette merveilleuse aptitude, cette souplesse et cette variété de talent firent d'Eisen l'illustrateur de presque tous les livres de son temps. C'est par milliers qu'il jette au public les dessins et les vignettes. Mais il ne se confine pas dans ce genre; il est peintre et brosse de grandes toiles historiques, mythologiques et profanes. Il fait de la peinture sacrée aussi; enfin, il touche à tout. Il illustre la *Henriade*, les *Métamorphoses d'Ovide*, les Almanachs de la Musique du Roi. Enfin, en 1762, paraissent les *Contes de La Fontaine* : magnifique publicité pour le vignettiste et qui montre quel goût a pour lui le grand public de ces années, et en quel honneur le tiennent les éditeurs. Voltaire lui écrit et le félicite. Après ces



VULCAIN SE PLAIGNANT A JUPITER. (Tapisserie bruxelloise du XVI[e] siècle, d'après le Primatice.) — Gravure de J. J. PUYPLAT.

illustrations de livres de toutes sortes, Eisen illustra en 1770 *les Baisers de Dorat*, et prodigua dans ce volume son double talent de dessinateur et d'ornemaniste. Puis viennent *les Baisers d'Anacréon*, *le Tableau de la Volupté*, *Phrosine et Mélidor*, *le Temple de Gnide*, *Tarsis et Zélie*, etc. Eisen est l'illustrateur patenté de la poésie. Pourquoi ne fut-il pas de l'Académie, lui, le maître de dessin de Mme de Pompadour, qui touche 7,500 livres de traitement pour l'occupation d'un jour ou deux par semaine? Pourquoi la favorite lui tourna-t-elle subitement le dos, anéantissant ainsi toutes les espérances ambitieuses de l'artiste? Pujol attribue ce retour subit à une insolence qu'il raconte ainsi : « Eisen avait de l'esprit, mais il n'en fit pas toujours un bon usage. L'anecdote suivante prouve qu'il était bien impudent, ou qu'il eut des absences de raison qui dégénéraient en folie. Mme de Pompadour, qu'il apprenait à dessiner, lui avait commandé le dessin d'un habit pour le roi, dans un goût simple, mais nouveau, désirant que Sa Majesté jouît d'un vêtement qui n'eût point



LES TROIS GRACES.
Composition et dessin d'Eisen.

encore paru. Qu'imagine Eisen? Il s'en fait faire un semblable et se montre à Versailles, avec cet habit, le jour même qu'on avait engagé le roi à porter le sien en lui disant qu'il était unique. Il encourut la disgrâce de sa protectrice. » En admettant que l'anecdote soit vraie, bien plus que cette légèreté, les façons grossières et les mœurs relâchées d'Eisen étaient de nature à lui aliéner les personnes bien élevées qui s'intéressaient à lui. Son abaissement, il le dut, disent MM. de Goncourt, à la bassesse de ses habitudes, de ses goûts, de ses passions, à des mœurs scandaleuses même pour un temps peu sévère, à une jeunesse de sens que l'âge ne corrigea pas, et qui ne fit que s'exaspérer avec les années. A quarante-sept ans, il déloge du domicile conjugal, où il laisse sa femme sexagénaire, abandonnant ses enfants, au mariage desquels il n'assiste pas.

En 1777, la vignette était tombée dans un profond discrédit. Eisen, se trouvant sans ouvrage, quitta Paris et se rendit à Bruxelles où il s'établit rue au Beurre chez un quincaillier nommé Jean-Jacques Clausse. Il était rongé de goutte et de maladies engendrées par son libertinage et mourut le 4 janvier 1778.



PETITE CHRONIQUE

— La Commission cantonale d'archéologie, instituée par le Conseil d'État, faisait opérer depuis quelques semaines des fouilles dans les prairies, aux environs de Martigny (Suisse), à l'emplacement qu'occupait l'ancienne Octodurum. On avait découvert de gros murs, des pierres de taille, des corniches en marbre jurassique d'un beau travail et beaucoup de matériaux. La nature de ces vestiges indiquait que l'on était sur les ruines d'un édifice qui avait eu une certaine importance, tel qu'un temple, par exemple. Dans la journée du 23 novembre, les ouvriers tombèrent sur des pièces capitales, et exhumèrent de magnifiques fragments en bronze



ÉCUSSON.
Composition et dessin d'Eisen.

doré de statues antiques. Ces fragments, fort bien conservés, mais couverts de vert-de-gris, sont de la meilleure époque romaine. Ce sont un bras et une jambe de proportions colossales; la partie antérieure du corps d'un personnage vêtu d'une toge, avec la main et l'avant-bras droit, et enfin une tête de taureau avec l'une des jambes de devant.

Les fouilles continuent, et, si l'on parvient, comme on l'espère, à trouver les pièces qui manquent et à reconstituer ces statues, on sera en possession de spécimens de l'art romain de la plus grande valeur. C'est près de cet endroit que, il y a une dizaine d'années, un particulier, en faisant des travaux de nivellement dans un pré, avait mis à découvert toute une batterie de cuisine romaine comprenant plus de quarante objets. Cette collection, fort curieuse en son genre, fut acquise pour le compte du musée d'antiquités de Genève. La Commission d'archéologie fait aussi opérer des fouilles sur un autre point de la campagne de Martigny, où se trouvent les vestiges d'un cirque ou amphithéâtre. Ces vestiges consistent en une muraille passablement dégradée, mais qui, en certains endroits, a encore 3 mètres de hauteur; elle forme une arène ovale longue de 75 mètres sur 62.

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, Imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 29 Décembre 1883. — N° 48.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Console en marqueterie, ornée de bronzes dorés et plaques de Wedgwood.

Cette console appartient au Palais royal de Madrid. Elle date de cette période du XVIIIe siècle où le bronze apparaissant plus discret sert à accompagner des plaquettes de porcelaine qui deviennent la décoration principale des meubles. L'invention de la porcelaine tendre française donna en effet naissance à une mode particulière qui se traduisit par une véritable orgie de porcelaines de toutes sortes, employées à la décoration du mobilier sous forme de plaques, de vases, de bouquets, etc. Nous reviendrons sur ce sujet lorsque le moment sera venu de parler de Sèvres, de ses porcelaines dures et de ses pâtes. Les plaques de Wedgwood qui décorent notre console nous fournissent aujourd'hui l'occasion de parler brièvement de la



Console en marqueterie, ornée de bronzes dorés et plaques de Wedgwood.
(Palais royal de Madrid.)

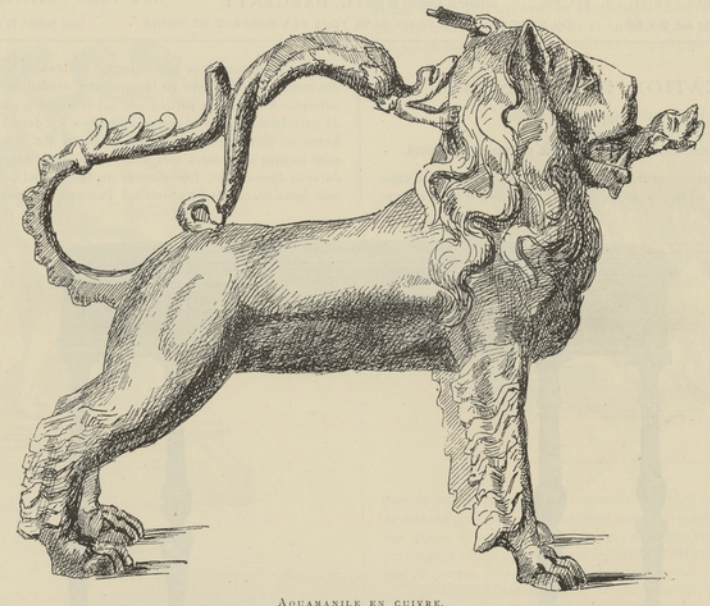
céramique anglaise qui a été trop négligée et qu'on connaît à peine malgré le mérite de certains de ses produits, dont quelques-uns sont très remarquables au point de vue de l'histoire des arts décoratifs, car c'est à l'Angleterre, il ne faut pas l'oublier, qu'est due l'invention de la faïence fine et des procédés de décoration par impression qui permettent d'orner à peu de frais des objets d'usage courant. Nous empruntons à M. Garnier des détails très intéressants sur cette fabrication particulière.

Voici d'abord ce qu'est la faïence fine et en quoi elle diffère des autres :

La faïence stannifère, c'est-à-dire recouverte d'un émail blanc à base d'étain, est faite, ainsi que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de le dire, d'une argile colorée, masquée par l'opacité de la couverte : elle est par conséquent lourde, forcément un peu épaisse et assez tendre. La faïence fine, au contraire, ou faïence anglaise, est caractérisée par sa pâte composée d'argile blanche à texture fine, bien cuite, et recouverte d'un vernis cristallisé, c'est-à-dire fondu préalablement en verre, plombifère, incolore, et qui laisse apercevoir la couleur de la terre. La première fournit des produits plus gras et se prêtant admirablement à une décoration artistique ; la seconde donne des reliefs plus précis, plus fins parfois, même un peu secs, mais convenant mieux au façonnage des pièces appelées à servir aux usages journaliers.

La composition de la pâte et de la couverte de la faïence fine varie beaucoup ; quelquefois elle ne contient que de l'argile blanche plastique et du silex broyé (d'où le nom de cailloutage qui lui est également donné), et dans ce cas, sa glaçure est simplement à base de silice et de plomb ; d'autres fois elle se compose d'argile mélangée, de kaolin et de silex, et alors sa couverte est à base feldspathique.

C'est à Burslem, dans le Staffordshire, que la pâte de la faïence fine reçut, vers la première moitié du XVIIIe siècle, la qualité remarquable qu'elle tire de l'introduction du silex dans sa composition, et cette découverte fut due à une circonstance assez singulière. Le fils d'Asburg, ce potier qui surprit en contrefaisant l'idiot le secret de ces beaux grès blancs et rouges, que les frères Elers, originaires de Nuremberg, fabriquèrent seuls pendant longtemps dans le Staffordshire, le fils d'Asburg, disons-nous, allant un jour à Londres, fut forcé de s'arrêter à Dunstable pour faire soigner son cheval d'une ophtalmie, dont il venait d'être subitement atteint. Le maître de l'auberge où il était descendu lui conseilla d'employer, pour le guérir, du silex calciné. Asburg ayant remarqué que le silex, noir avant la calcination, avait pris une belle couleur blanche, pensa qu'il pourrait blanchir



AQUAMANILE EN CUIVRE.
Dessin de M. Wouters.

la pâte de sa poterie en y introduisant cette matière, et, de retour chez lui, essaya ce procédé dont il obtint les résultats satisfaisants qu'il avait prévus. Ce fut le point de départ du perfectionnement apporté plus tard dans la fabrication de ces sortes de poteries qui, suivant la nature de leur pâte, leur degré de cuisson et la composition de leur couverte, sont, ou de véritables faïences fines, ou des grès cérames, ou même de vraies porcelaines artificielles.

Cette nouvelle faïence pouvait recevoir tous les genres de décoration : elle se prêtait aux reliefs les plus fins, aux découpures les plus légères et à l'application des couleurs et des émaux les plus brillants.

Des fabriques furent fondées en grand nombre, non seulement dans le Staffordshire, mais encore dans toute l'Angleterre, à Burslem, à Hanley, à Newport, à Leeds, à Liverpool, à Fulham, à Lambeth, etc.

L'application de la gravure à la décoration des faïences, faite par John Sadler, de Liverpool, vers 1750, vint apporter un nouvel élément à la production des faïences. Celles de cette époque sont des plus curieuses à cause de la variété des motifs qui ont contribué à leur décoration. Toute l'histoire politique et religieuse de l'Angleterre se trouve ainsi reproduite sur des assiettes, des théières et surtout des pots à boire ou des cruches à bière.

Les faïences fines anglaises décorées par impression ne sont pas les seules intéressantes à étudier ; il est une autre sorte de pièces remarquables par leur fabrication soignée, leur couleur un peu jaunâtre et surtout la variété de leurs formes. C'est à Leeds, dans le comté de Suffolk, que fut établie en 1760, par les deux frères Green, cette fabrication dont les produits enrichis de reliefs ou délicatement découpés à jour peuvent être considérés comme les spécimens les mieux réussis de la faïence fine. Mais ce ne sont encore là que les produits secondaires de la céramique anglaise.

C'est Wedgwood qui devait la monter à un degré de perfection qui lui assigne une des premières places dans l'histoire de l'industrie au XVIIIe siècle.

Né à Burslem en 1730, Josias Wedgwood appartenait à une famille de potiers dont on trouve la trace dans l'histoire de la céramique à partir du

xviie siècle. Sa première éducation avait été très négligée et, dès l'âge de onze ans, il travaillait déjà comme tourneur dans le petit établissement que possédait son père. Devenu boiteux à la suite d'une maladie qu'il fit dans sa jeunesse, il concentra toute son application à la composition de dessins d'ornements appliqués à la poterie et surtout à la recherche de pâtes colorées qui le conduisirent à l'imitation des agates, des onyx et des pierres précieuses. Il commença par s'associer avec Harrison, de Stoke, et ensuite avec Wheildon, de Fenton, le potier le plus renommé de cette époque. Mais ces associations durèrent peu, et, en 1759, il se trouva seul. Il établit alors à Burslem, dans sa ville natale, une petite fabrique couverte en chaume, suivant l'usage du pays à cette époque, et, ses affaires prospérant, il en fonda bientôt une seconde un peu plus importante, puis une troisième dans laquelle il créa cette belle poterie couleur de crème, qui devait commencer sa réputation. Il présenta à la reine Charlotte, femme de Georges III, des échantillons variés de sa fabrication, et la reine fut tellement charmée de leur beauté et de leur perfection qu'elle autorisa Wedgwood à prendre le titre de fournisseur de la reine; elle voulut même que la nouvelle poterie fût appelée *Poterie de la Reine*. A partir de ce moment Wedgwood, aidé de son nouvel associé Bentley, un des hommes les plus distingués et les plus instruits de son époque, appliqua son génie industriel à la perfection des nombreux produits qu'il fabriquait. C'est alors qu'il créa cette série de faïences et de grès de différentes couleurs, avec lesquels il imitait les camées antiques, les basaltes, les jaspes, etc. Il copia tous les beaux vases antiques trouvés dans l'Italie méridionale, vers le milieu du xviiie siècle, et dont Hamilton avait formé à Naples la riche collection qu'il transporta bientôt en Angleterre, et qu'il mit tout entière à la disposition des deux associés. Il copia surtout d'une façon remarquable le merveilleux vase Barberini, connu aujourd'hui sous le nom



Armoiries de Michel-Ange.
Dessin de Niccola Sanesi.

de vase de Portland et qui fait partie des collections du *British Museum*. Flaxman dessinait pour lui les modèles des formes et sculptait les scènes antiques où les figures s'enlèvent en blanc sur un fond coloré.

Les produits de Wedgwood étaient fabriqués avec tant d'art et de soin que leur vogue fut immense. Ses portraits et ses bustes surtout eurent un succès sans précédent.

Wedgwood mourut le 3 janvier 1795, âgé de soixante-quatre ans, après avoir acquis une fortune princière qu'il employa aux plus nobles et aux plus charitables usages. Depuis 1771, il avait quitté Burslem et avait fondé toute une petite ville de potiers où il établit sa résidence, ses fabriques, la maison de ses ouvriers et qu'il avait baptisée du nom d'*Etruria*. On lui doit en partie le creusement du canal de la Trent à la Mersey qu'il eut le bonheur de voir terminer en 1777, et qui doubla la richesse de l'industrieuse contrée qu'il traverse. Il avait inventé un pyromètre qui porte son nom et qui sert à mesurer les hautes températures des fours. Ses différents produits sont marqués d'un cachet imprimé en creux et portant le nom de Wedgwood seul ou le sien et celui de son associé : Wedgwood et Bentley.

Aquamanile en cuivre.

Cet objet appartient au *Het Nederlandsch Museum*, de La Haye.

Armoiries de Michel-Ange.

La famille de Michel-Ange était alliée aux premières maisons d'Italie. Plusieurs de ses historiens prétendent même qu'elle touchait à la famille impériale. En effet, Béatrice, sœur de Henri II, avait épousé le comte Boniface de Canossa, alors seigneur de Mantoue, l'un des ancêtres de Michel-Ange et, de ce mariage, était née la célèbre comtesse Mathilde. Le nom de Canossa ou Simoni Canossa avait été changé en celui de Buonarroti sous lequel le grand artiste est connu, parce que plusieurs membres de la famille l'ayant porté conjointement avec le nom principal, il était insensiblement devenu le surnom et enfin le seul nom de la famille.

Léon X avait accordé aux Buonarroti le privilège de porter dans leurs armes la boule de l'écu de Médicis avec trois fleurs de lis d'or.



PETITE CHRONIQUE

— La tour de l'église Saint-Merry, située rue Saint-Martin, est sur le point de disparaître en partie. Cette tour menaçait, paraît-il, de s'écrouler;



Lettre composée et gravée par Jean Bouton.

aussi s'est-on décidé à la diminuer des deux tiers de sa hauteur et à la mettre au niveau du toit de l'abside.

— Le Conseil municipal, en séance du 10 décembre, a entendu une proposition de M. Mesureur ayant pour objet la conservation et la réparation de la tour de Jean-sans-Peur, rue Étienne-Marcel.

— On peut voir, depuis quelques jours, le nouvel Hôtel des postes entièrement débarrassé des échafaudages qui l'entouraient.

Sa façade principale, donnant sur la rue Étienne-Marcel, apparaît maintenant dans toute son étendue.

La rotonde, ainsi que le deuxième étage, étant actuellement pourvus de fenêtres et de persiennes, on vient de commencer les travaux de décoration intérieure.

A la fin de la présente année, c'est-à-dire dans trois semaines, tous les travaux de gros-œuvre du nouvel Hôtel des postes seront terminés.

— Dans sa dernière réunion, la commission des monuments historiques a voté des allocations qui s'élèvent à 41,200 francs et qui se répartissent entre les monuments suivants, dont les réparations ont paru présenter un caractère d'urgence :

Églises d'Herment (Puy-de-Dôme), de Celles (Deux-Sèvres), de Marennes (Charente-Inférieure), de Saint-Jacques de Dieppe (Seine-Inférieure), de la Villetertre (Oise), et de Saint-Restitut (Drôme).

La commission a, en outre, proposé le classement de l'hôtel de ville de Saint-Amand (Nord), dont l'architecture appartient au XVIIe siècle, et de l'église d'Écrouves (Meurthe-et-Moselle), intéressant édifice de la fin du XIIe siècle.

— On exécute en ce moment d'importants travaux au château de Versailles. C'est d'abord le bassin de Neptune, dont la remise en état est faite par quart et très lentement, les appareils employés étant insuffisants. On estime que ce travail ne sera pas terminé avant la fin de 1887, en sorte que les habitants de Versailles risquent fort de ne pas voir jouer les grandes eaux avant 1888. En même temps que la réparation de ce bassin principal, a lieu la réfection de la cour de marbre que l'on rétablit dans



Lettre composée et gravée par Jean Bouton.

son état primitif. C'est dans cette cour que fut représenté pour la première fois, en 1674, *Alceste*, l'opéra de Lully et Quinault. On restaure également l'escalier de marbre du parterre du Nord : ce travail terminé, le bassin de l'obélisque, dit des cent tuyaux, sera à son tour mis en réparation.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

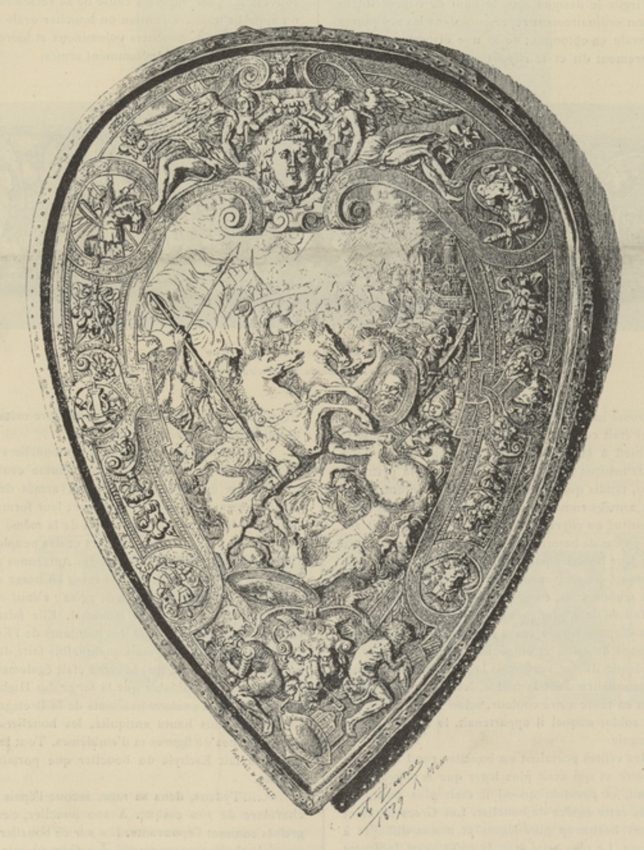
10 cent. le numéro. — Première année. 5 Janvier 1884. — N° 49.



PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.



BOUCLIER EN FER REPOUSSÉ.

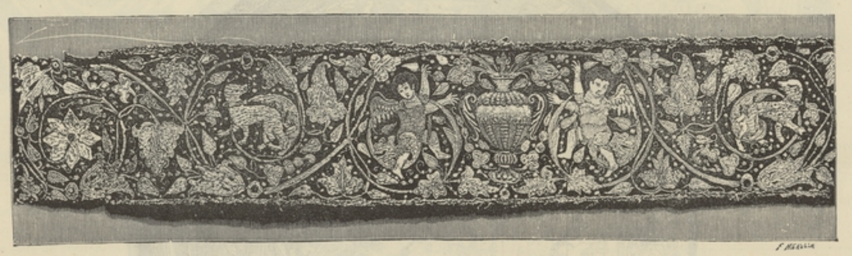
(Musée historique de Dresde.)

EXPLICATION DES PLANCHES

Bouclier en fer repoussé.

Le bouclier que nous reproduisons appartient au Musée historique de Dresde. C'est une de ces belles armes de parade qui ne figuraient que dans les cérémonies et n'étaient jamais utilisées à la guerre. La forme de ces armes de luxe, dont le côté pratique était absolument négligé, varie beaucoup. Il y en a de rondes, de pointues, d'ovales, de carrées; on en voit qui affectent la forme d'un losange ou d'un trapèze. Ces armes étaient de véritables pièces d'orfèvrerie, que les artistes s'efforçaient d'orner le plus somptueusement possible pour les souverains ou les grands seigneurs qui les leur commandaient.

Parmi les armes défensives, le bouclier est certainement la plus ancienne. Le bouclier a varié de forme et de grandeur suivant les temps et les lieux. Chez les Grecs et chez les Romains, il paraît avoir été de forme ronde : les premiers l'appelaient ἀσπίς et les seconds *clipeus*. Suivant Pausanias, Prœtus et Acrisius d'Argos en avaient fait usage les premiers; c'est pourquoi Virgile le désigne sous le nom de *clipeus argolicus*. Cependant le *clipeus* est ordinairement représenté dans les sculptures romaines sous une forme ovale et oblongue; de là une distinction essentielle entre le *clipeus* proprement dit et le *clipeus argolicus*. Le bouclier était assez grand pour couvrir le corps tout entier. Dans le principe, il était fait d'osier tressé ou de quelque bois léger, mais recouvert avec plusieurs épaisseurs de cuir de bœuf. En outre, une bordure de métal en renforçait le pourtour. Le centre de cette arme présentait souvent une saillie nommée *ombilic*, qui avait pour effet de faire dévier les traits lancés par l'ennemi. Parfois, cette saillie était allongée et aiguë, de façon que le bouclier pouvait servir jusqu'à un certain point d'arme offensive. Dans les temps héroïques, les Grecs se servaient d'un baudrier pour soutenir le bouclier; mais les inconvénients du baudrier y firent bientôt renoncer. Voici comment on le remplaça : on fixa au côté interne du bouclier une bande de métal, de bois ou de cuivre, qui le traversait comme le diamètre d'un cercle et qui était elle-même croisée par de petites barres de fer, de manière à figurer à peu près un X. Cet appareil, dont Hérodote attribue l'invention aux Cariens, était appelé ὄχανον ou ὄχανη. Au pourtour intérieur du bouclier courait une lanière de cuir arrêtée de distance en distance par des clous et formant ainsi une série d'anses. On trouve des exemples de cette disposition sur des vases de terre cuite de la plus haute antiquité. Plus tard, on fixa simplement deux anses à l'intérieur du bouclier. Le soldat passait le bras gauche dans l'une et saisissait l'autre avec la main. Certains peuples helléniques se servaient d'un grand bouclier oblong et convexe nommé θυρεός à cause de sa ressemblance avec une porte. Enfin, on appelait bouclier béotien un bouclier ovale échancré sur chacun de ses grands côtés. Ces boucliers volumineux et lourds n'étaient d'usage que pour les *hoplites* ou soldats pesamment armés.



LAMBREQUIN BRODÉ SUR FOND DE VELOURS POURPRE.
(Travail espagnol de la seconde moitié du XVIe siècle.) — Gravure de Méaulle.

Chez les Romains, la grosse infanterie portait un bouclier qui avait la forme d'un carré long et qui était convexe extérieurement, de façon que sa concavité s'adaptait assez bien à la forme même du corps. Selon Tite-Live, lorsque Servius Tullius institua le cens, les citoyens de la première classe firent usage du *clipeus*, tandis que ceux de la seconde furent armés du *scutum;* mais lorsque les armées romaines commencèrent à être soldées, le *scutum* fut tout à fait substitué au *clipeus*. La forme du *scutum* avait sur les autres cet avantage que, en cas de besoin, les soldats, par une manœuvre facile, pouvaient, en élevant leur bouclier par-dessus leur tête, former une sorte de toit au-dessous duquel ils se trouvaient à l'abri des projectiles ennemis. D'après Polybe, le *scutum* était, en général, long de 1 m. 18 cent., et large de 74 cent. Il était fait de deux planches collées l'une sur l'autre et recouvertes d'une toile, puis d'une peau de veau. Les bords étaient garnis de fer pour recevoir les coups de taille et empêcher que le bouclier se pourrît contre terre; une plaque de fer renforçait la partie convexe. Pour que les soldats pussent se reconnaître dans la mêlée, les boucliers étaient peints en rouge, en blanc ou en toute autre couleur, selon les cohortes. On y inscrivait aussi le nom du soldat auquel il appartenait, le numéro de la cohorte et celui de la compagnie.

Dans l'armée romaine, les vélites portaient un bouclier rond qui avait un diamètre de près d'un mètre et qui était plus léger que le *clipeus* et le *scutum :* on l'appelait *parma*, et *parmula* quand il était plus petit. La cavalerie était aussi armée de cette espèce de bouclier. Les Grecs faisaient également usage de boucliers beaucoup plus légers et moins difficiles à manier que l'*aspis* et le *thureos*. Le plus usité était la *pelta*, dont Iphicrate introduisit l'usage dans l'armée athénienne : les soldats qui portaient ce bouclier étaient nommés *peltastes*. La *pelta* était de bois léger ou d'osier tressé recouvert de cuir et sans bordure métallique. Sa forme était ronde, elliptique et quelquefois carrée.

Les nations barbares avaient des boucliers de formes très diverses et en général très légers. Les uns, comme ceux des habitants de la côte méridionale du Pont-Euxin, étaient armés de boucliers faits de cuir de bœuf blanc avec le poil à l'extérieur; leur forme était celle d'une feuille de lierre; un bouclier léger, construit de la même manière, faisait aussi partie de l'armure nationale des Thraces et des peuples de plusieurs contrées de l'Asie. Les poètes représentent les Amazones armées d'un léger bouclier échancré sur l'un des côtés. La *cetra* en usage dans l'occident de l'Europe et en Afrique était une sorte de *pelta :* c'était aussi une sorte de bouclier rond couvert d'une peau d'animal. Elle faisait partie de l'armure des Osques, ainsi que de celle des habitants de l'Espagne et de la Mauritanie. Chez ces derniers, elle était quelquefois faite de peau d'éléphant. Il paraît aussi, d'après Tacite, que la *cetra* était également le bouclier des Bretons. Il est donc vraisemblable que la *targe* des Highlanders écossais n'est autre que la *cetra* des anciens habitants de la Bretagne.

Dès la plus haute antiquité, les boucliers des chefs étaient le plus souvent ornés de figures et d'emblèmes. Tout le monde connaît la description que fait Eschyle du bouclier que portaient les sept chefs devant Thèbes.

« ..... Tydeus, dans sa rage, secoue l'épais ombrage du triple cimier, chevelure de son casque. A son bouclier, c'est un carillon d'airain, des grelots sonnant l'épouvante. Il a sur ce bouclier pour outrecuidante devise un ciel ciselé tout constellé des feux du soir et, au centre, resplendissante, la lune en son plein, la reine des astres, l'œil de la nuit »... « Capaneus a aussi une devise : un homme nu, un pyrophore, avec une torche

enflammée dans la main, qui crie ces mots en lettres d'or : *J'incendierai la ville* »... « La devise du bouclier d'Eteoclos n'a rien de vulgaire. Un hoplite, aux degrés d'une échelle, monte contre le rempart ennemi qu'il va dévaster. Il crie, lui aussi, ces mots gravés au bouclier : « En personne, Arès ne me « culbuterait des murailles... » Hippomedon possède un bouclier à donner le frisson. Il n'est point d'un ciseleur ordinaire, ce bouclier, un vrai chef-d'œuvre. Typhon y marche, le feu à la bouche, et la noire fumée, sœur chatoyante du feu. Des entrelacements de serpents courent en relief tout autour du métal massif et font bordure au ventre à la partie creuse de l'armure... », etc. Tout le monde connaît également la description qu'Homère



SAINT SÉBASTIEN.
Bronze de Donatello. — Gravure de Méaulle.

fait du bouclier d'Achille, celle qu'Hésiode fait de celui d'Hercule, et Properce nous apprend qu'il en était certains qu'on recouvrait d'une lame d'or ou d'argent et qu'on enrichissait de pierres précieuses.

Chez les Grecs, il était d'usage, à la fin d'une guerre, de suspendre les boucliers dans les temples; mais pour qu'ils ne pussent être utilisés dans le cas d'un mouvement populaire, on les mettait hors d'usage en en enlevant les anses. Lorsque T. Quintius eut vaincu Philippe, roi de Macédoine, il déposa dans le temple de Jupiter Capitolin dix boucliers d'argent et un d'or massif qui faisaient partie du butin. L'usage s'établit même à Rome de consacrer des boucliers aux grands hommes de la République. Parmi ces



FRISE EN PIERRE DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.
Gravure de Méaulle.

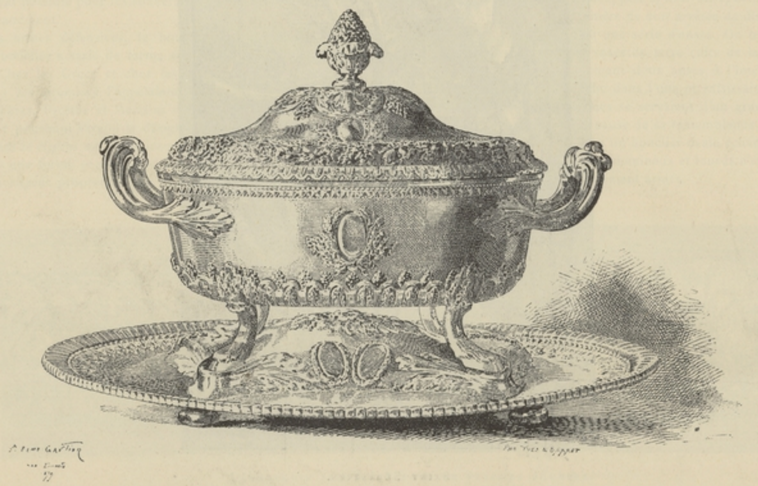
boucliers votifs, plusieurs étaient des chefs-d'œuvre de ciselure. En Grèce comme à Rome, l'honneur militaire était attaché à la conservation du bouclier. A Sparte surtout, le soldat qui revenait du combat sans son bouclier se souillait d'un opprobre indélébile, et son infamie rejaillissait sur toute sa famille. Plutarque raconte que le poète Archiloque de Paros fut banni pour avoir, dans une de ses épigrammes, plaisanté sur la perte de son bouclier. On voit par un passage d'Horace que ce sentiment subsistait encore à Rome au commencement de l'Empire. Il avait, à la bataille de Philippes, jeté son bouclier pour mieux courir, et il avoue que cette action n'était pas fort honorable.

Le bouclier gaulois était long, étroit et de dimension si considérable qu'on pouvait, au besoin, s'en servir comme d'une nacelle pour traverser

une rivière. Il était fait d'osier ou de bois recouvert de cuir. Le bouclier franc présentait le même caractère. Un passage de Grégoire de Tours nous apprend que les soldats de Sigebert, défaits devant Arles, se sauvèrent en passant le Rhône à l'aide de leurs boucliers

Au IXe siècle, le bouclier normand ou *targe* remplaça le bouclier franc. Il était arrondi ou coupé horizontalement par le haut et pointu par le bas. Souvent le bouclier était concave en dedans. Ce genre de bouclier fut en usage jusqu'à Philippe-Auguste, où l'infanterie commença à faire usage du bouclier rond nommé *rondache*. Les deux armes subsistèrent pendant tout le cours du moyen âge, mais non sans subir de nombreuses modifications dans la grandeur et dans la forme. La *rondache* était, en général, de dimension plus considérable que le bouclier du cavalier. Dans le principe cependant, elle était presque plane et large de 65 centimètres au plus. Dans la suite on lui donna une forme convexe; quelquefois même, mais rarement, on la fit convexe dans le sens de l'ennemi. Le bouclier du cavalier diminua de longueur et en même temps son bord supérieur fut coupé horizontalement, ou entaillé de façon à présenter deux échancrures peu profondes : néanmoins on le termina toujours en pointe inférieurement. Ainsi modifié, le bouclier du cavalier reçut le nom d'*écu*, dérivé du latin *scutum*. Dans les marches, le fantassin portait son bouclier suspendu au côté gauche, au moyen d'une espèce de baudrier; celui du cavalier se portait de la même manière, cependant on le suspendait quelquefois à l'arçon de la selle. Dans les derniers temps où cette arme fut en usage, on diminua les dimensions de la rondache et ce nouveau bouclier servit indistinctement à armer les cavaliers et les fantassins.

Outre les boucliers ordinaires, ces derniers avaient, pendant les sièges, des boucliers de grande dimension qu'on nommait *pavois* et ceux qui les portaient étaient appelés *paveséties* ou *pavésies*. Ces grands boucliers avaient la forme d'un carré long; ils étaient solidement construits et leur partie inférieure se terminait par une pointe qui servait à les planter en terre. Pendant que des soldats les maintenaient dans une position bien verticale, les archers et les arbalétriers pouvaient, grâce à l'abri qu'ils leur fournissaient, éloigner à coups de traits les défenseurs des murailles et permettre aux mineurs d'exécuter sans crainte les travaux de sape.



SOUPIÈRE OVALE EN ARGENT REPOUSSÉ, ÉPOQUE LOUIS XVI.
Dessin de Saint-Elme Gautier.

Les boucliers du moyen âge étaient ordinairement de bois recouvert de cuir bouilli ou de plaques de fer. L'écu du chevalier était peint à ses armes. Quand il était de métal, la ciselure était souvent chargée de l'enrichir de ses plus délicates arabesques ou même de compositions souvent fort compliquées comme celle qui recouvre le bouclier que nous reproduisons.

Le bouclier paraît avoir disparu des armées d'Europe dans le courant du XVIe siècle. En ce qui concerne la France, on n'en trouve plus de trace après le siège de Saint-Jean-d'Angély, en 1621. Mais il est encore en usage en Chine, en Perse, en Tartarie et chez tous les peuples sauvages de l'Océanie.

PETITE CHRONIQUE

— L'Association des Arts industriels de Francfort-sur-le-Mein met au concours une garniture de cheminée en bronze avec accessoires en marbre, en bois, etc. Le projet classé premier donnera droit à une prime de 500 marks, le second à 300 marks.

Pourquoi n'organiserait-on pas chez nous des concours semblables ?

G. DARGENTY.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, Imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année.

12 Janvier 1884. — N° 50.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50

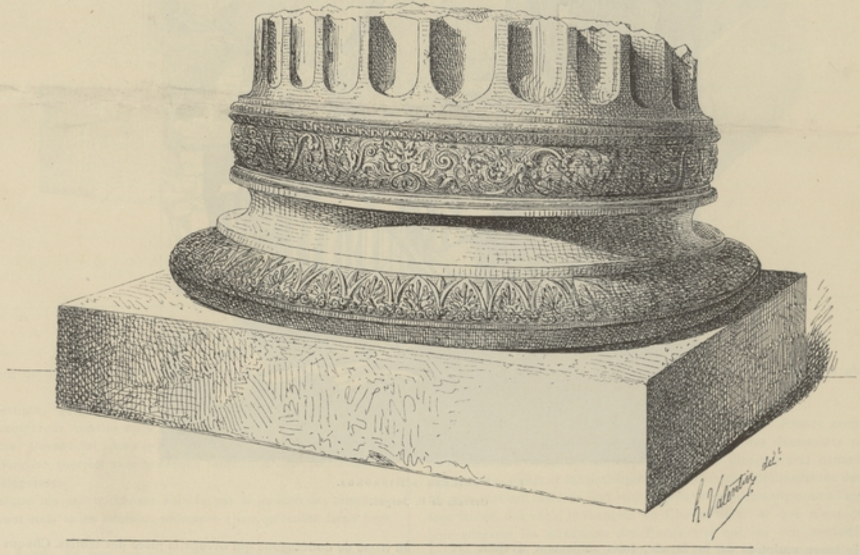
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Les marbres de Milet ont été offerts au musée du Louvre par M. de Rothschild. C'est grâce aux ressources mises par lui à la disposition de MM. Rayet et Thomas, l'un archéologue et l'autre architecte, que l'exploration de Milet a pu être entreprise et menée à bonne fin. C'est grâce à cette intelligente libéralité que notre musée des Antiques a pu être doté de quelques échantillons de la sculpture ornementale et de l'architecture de cette admirable époque.

Milet est une ancienne ville de l'Asie Mineure fondée par les Crétois avant la guerre de Troie, à 80 stades au sud de l'embouchure du Méandre.



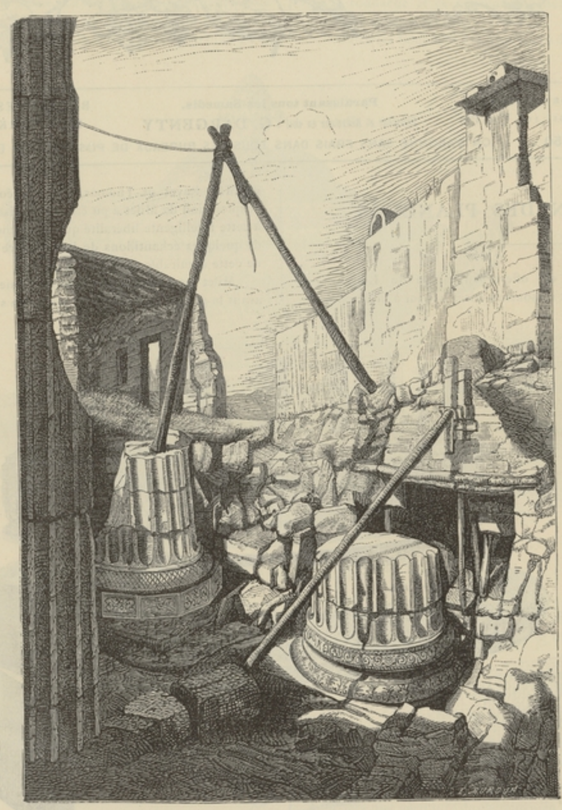
Base d'une colonne du temple d'Apollon, a Milet.

Elle fut colonisée par les Ioniens après l'invasion des Héraclides dans le Péloponèse et dut à sa position de rivaliser avec Tyr et Carthage. Elle était en possession de tout le commerce du nord et pouvait équiper à elle seule jusqu'à cent vaisseaux de guerre. A 180 stades au sud était le temple d'Apollon Didyméen, dont nous reproduisons des fragments. Ce temple avait un oracle, l'oracle des Branchides, dont la célébrité était presque égale à celle de l'oracle de Delphes. Une statue colossale en bronze, œuvre de Kanachos de Sikyone, représentait le dieu nu et debout, tenant un arc de la main gauche et un faon de la main droite étendue en avant. Cette statue, dit M. Louis Ménard, est reproduite sur une monnaie des Milésiens et sur une pierre gravée, ce qui a permis d'en reconnaître les imitations dans une statue de bronze et dans une tête de marbre du *British Museum*. Un bronze du Louvre paraît être aussi une copie du même modèle.

Il ne reste absolument rien de ce temple, dit M. Rayet, à moins qu'on ne lui attribue un triglyphe de proportions médiocres encastré dans le mur d'une maison du hameau de Hiéronda, bâti sur l'emplacement de Didyme.

Le sanctuaire des Branchides fut incendié par Xerxès, comme tous les temples grecs de l'Asie, et ce n'est que longtemps après, vers l'époque de la conquête macédonienne, qu'il fut bâti dans des proportions beaucoup plus vastes par Pæonios, d'Éphèse, et Daphnis, de Milet.

Ce nouveau temple, que l'on citait comme le plus grand de tous les temples et comme un des modèles de l'ordre ionique, ne fut jamais achevé. Il était diptère décastyle, c'est-à-dire qu'il était entouré d'une double rangée de colonnes, dont dix sous chaque fronton. Trois de ces colonnes sont encore debout; elles sont cannelées et plus sveltes que celles des temples d'Éphèse, de Samos et de Sardes. Leur hauteur est de 20 m. 50 cent., leur diamètre de 2 m. 5 cent. Leur chapiteau, dont M. Thomas a pris un dessin très exact, diffère de ceux de l'Erechtheion d'Athènes et se rapproche du type qui a généralement prévalu dans les monuments ioniques. Quant aux bases, elles offrent une singularité bien remarquable : celles de la façade présentent cinq formes différentes, et chaque motif se répète deux fois symétriquement par rapport à l'axe de la colonnade. Celles des parties latérales sont toutes semblables entre elles. Les colonnes du temple d'Éphèse présentent des différences analogues.



Les Fouilles d'Hiéronda.
Gravure de E. Burgun.

Des dix bases sculptées de la façade, trois seulement avaient été achevées; l'une, tout à fait dégradée, a été laissée en place, les deux autres sont au Louvre. « Ces deux bases, dit M. Rayet, sont absolument différentes. Dans l'une, les scoties ordinaires sont remplacées par un tore largement évasé, orné de palmettes et de fleurs d'eau, qui repose sur le stylobate. Au-dessus de ce tore est un tronc de cylindre terminé à sa partie inférieure par une torsade, à sa partie supérieure par un rang de rais de cœur d'un profil très original et très ferme, et orné de rinceaux de feuillages et de fleurs fouillées avec une délicatesse qui ferait songer aux sculptures de la Renaissance si cette dentelle de marbre n'était en même temps dessinée avec toute la pureté, tout le style de l'art grec. Dans l'autre base, c'est un tronc de dodécagone qui occupe la place des scoties. Chaque face de ce tronc contient un ornement différent enfermé dans un cadre. Au-dessus, un tore puissant, décoré de feuilles de laurier redressées, supporte le fût cannelé.

D'après Strabon, le temple de Didyme avait été laissé sans toiture à cause de ses vastes dimensions. Il est probable que cette observation ne doit pas s'appliquer au vestibule qui contenait la statue du dieu, l'œuvre de Kanakos, emportée à Echatane par les Perses après l'incendie du premier temple, ayant été renvoyée à Didyme par Seleukos. La partie non couverte était probablement occupée par des bosquets, car Strabon parle de bois sacrés au dedans et au dehors du temple. Bornons-nous à dire que l'enceinte, entourée par une double rangée de colonnes ioniques, offrait un

système d'ornementation qui ne peut se rapporter à aucun ordre classique. Les chapiteaux des pilastres et les bandeaux décorés qui les relient entre eux peuvent être rapprochés de quelques motifs de décoration du temple corinthien d'Antonin et de Faustine et du forum de Trajan. Dans celui de ces chapiteaux qui décorait la partie postérieure du naos, est une figure de victoire ailée se terminant par des feuilles d'acanthe; dans d'autres, on voit deux griffons affrontés, une palmette entre deux rinceaux, des lyres, des fleurons, des chimères; ces divers détails sont traités avec une pureté de style et une élégance de forme qui n'appartiennent qu'aux meilleures époques de l'art.

PETITE CHRONIQUE

— Par ordre de l'administration des Beaux-Arts, on va créer à la manufacture des Gobelins un atelier de *rentracture*, exclusivement affecté à la réparation des tapisseries de nos collections nationales.

On a vu par l'exhibition partielle qui a été faite au Salon triennal quelles richesses nous possédons dans cette catégorie.

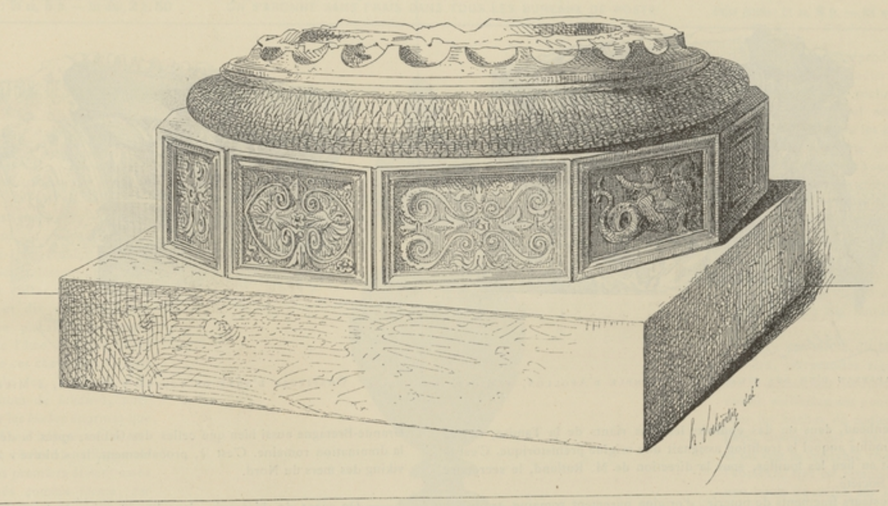
Ces belles tapisseries, dont la valeur est inestimable, se détériorent assez rapidement. Les tissus se coupent en certains endroits. La rentracture est une opération délicate qui a précisément pour objet de recoudre les parties coupées de la tapisserie sans qu'on aperçoive la couture. Il faut des mains exercées pour ce travail difficile.

— La commission des monuments historiques vient de s'occuper de la question du palais des papes, à Avignon.

Ce curieux monument sert aujourd'hui de caserne, et il est exposé à des dégradations fâcheuses. Il renferme notamment des fresques anciennes qui sont menacées de destruction.

Pour sauver ce monument, la commission des monuments historiques a entamé des négociations avec le ministre de la guerre, à l'effet d'obtenir qu'il soit consacré à une autre destination.

Ces négociations sont sur le point d'aboutir et auront très probablement l'issue réclamée par la commission.



Base d'une colonne du temple d'Apollon, a Milet.

— On vient de découvrir à Nîmes une mosaïque des plus remarquables.

Cette mosaïque, qui mesure environ douze mètres de superficie, représente un empereur romain assis sur son trône; à ses côtés se trouve une femme nue. Devant lui, deux personnes, conduisant un lion et un sanglier; derrière, un guerrier avec le casque romain. A côté, des esclaves se montrent, empressés.

Cette mosaïque n'a été nullement abîmée par la pioche des ouvriers. Les dessins sont nets et les couleurs tellement vives qu'on les dirait faits d'hier.

On assure qu'elle est une des plus riches découvertes de l'époque ancienne, et les hommes compétents qui ont pu la visiter affirment qu'aucun musée ne renferme de richesse semblable. S'il fallait donner un prix, disent-ils, on pourrait parler d'un million au moins. Et dire que le propriétaire n'a vendu son immeuble que la misérable somme de 40,000 francs!

La municipalité prend des mesures pour faire transporter cette mosaïque au musée provisoire. On estime à 2,000 francs les frais à faire pour mener à bien cette opération.

La mosaïque sera posée dans un grand encadrement en fer qui permettra de la déplacer facilement.

En attendant son installation au musée définitif, elle sera placée au musée provisoire de la cité Foulc.

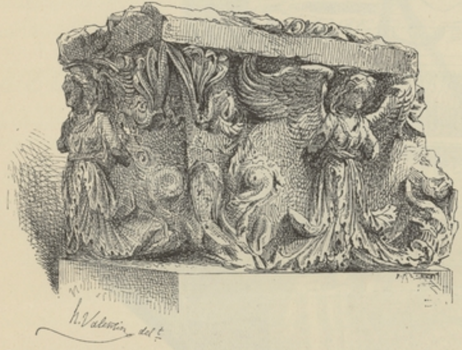
— L'Inventaire général des richesses d'art de la France continue la série de ses intéressantes recherches et réunit des documents précieux pour l'histoire artistique de notre pays. Les directeurs et conservateurs des musées, palais et bibliothèques, les archivistes, les membres des sociétés savantes ont lutté de bon vouloir pour répondre utilement à l'appel que leur faisait, dès 1874, le marquis de Chennevières et que n'ont cessé de leur adresser les directeurs des Beaux-Arts qui lui ont succédé. Deux volumes sur les monuments civils, deux sur les monuments religieux, un sur les archives, ont été déjà publiés. Ils contiennent, dans un résumé sommaire à la fois et substantiel, les renseignements historiques, les descriptions, les catalogues, les manuscrits, les indications bibliographiques, etc., ayant trait aux édifices religieux, aux musées, aux bibliothèques, aux hôtels de ville, etc., qui se trouvent sur tout le territoire français.

Aujourd'hui la Direction des Beaux-Arts a reçu à peu près toutes les réponses au questionnaire qu'elle avait adressé aux personnes autorisées relativement aux statues : les renseignements ont été demandés sur l'atti-

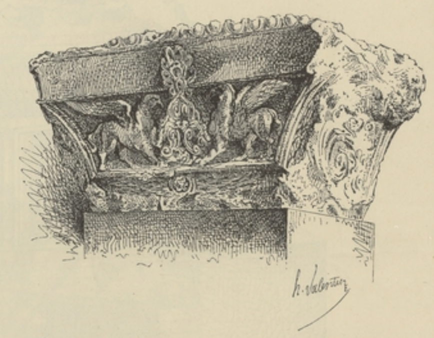
tude du personnage, sur son costume, sur le nom du sculpteur, sur les dimensions de l'œuvre, sa matière, les inscriptions qui s'y trouvent gravées, la date de son inauguration, etc. Une publication aussi consciencieuse fait également honneur à la Direction des Beaux-Arts, qui en poursuit la tâche, et aux collaborateurs volontaires, qui ont eu à cœur de la mener à bien et d'en faire un véritable monument de l'histoire de l'art en France.

— On a découvert, dans le Palatinat, près de Rœdersheim, un grand nombre de tombes franques datant du VIIe siècle environ de l'ère chrétienne. Dans des sarcophages en pierre de molasse se trouvaient des cadavres ornés de colliers de perles en terre cuite, des bracelets et des plaques en or, d'une feuille très mince et représentant divers sujets, généralement une tête dessinée et entourée de divers ornements. Les trouvailles ne sont pas rares dans cette contrée et présentent, en général, le même mobilier funéraire.

— Des fouilles entreprises récemment par la Société archéologique du Berkshire ont donné les résultats les plus satisfaisants. A Taplow, près de Maidenhead, dans un des endroits les plus riants de la Tamise, s'élève un tumulus auquel la tradition assignait une origine préhistorique. C'est là qu'ont eu lieu les fouilles, sous la direction de M. Rutland, le secrétaire de la Société.



Chapiteau d'un des pilastres du temple d'Apollon, a Milet.



Chapiteau d'ante du temple d'Apollon, a Milet.

Plusieurs fragments de poterie, d'origine purement romaine, trouvés à une profondeur de cinq mètres, établissent d'une façon indiscutable que le tumulus a été élevé à une époque postérieure à l'invasion romaine.

A une profondeur d'environ sept mètres du sommet, la tranchée mit enfin à jour la sépulture que, suivant toutes les conjectures, on devait trouver dans le tumulus. On arriva d'abord à des traces d'or qui, après examen, furent reconnues être les vestiges d'une frange, large d'un pouce environ, seuls restes d'un vêtement dont on pouvait suivre les bords par cette légère bande d'or. A l'endroit où avait été l'épaule, on découvrit une magnifique fibule d'or, d'un poids de quatre onces environ et d'une longueur de quatre pouces. Émaillée, ciselée, et d'une conservation parfaite, son ornementation indique, sans aucune possibilité de doute, son origine scandinave.

Puis vint l'épée du personnage, en fer, profondément rouillée dans son fourreau, et si friable, qu'elle se brisa en plusieurs morceaux quand on voulut la retirer. Tout auprès de l'épée, on trouva deux autres fibules en or, de moindres dimensions que la première, et, à la droite de l'épée, les restes d'un couteau de fer, le « sceax ». A peine quelques traces d'ossements.

Certaines empreintes, découvertes sur des fragments de planches qui devaient avoir enfermé tous ces débris, paraissent indiquer que le corps était vêtu d'une tunique de laine tissée, serrée autour de la taille par une ceinture de cuir fixée par deux boucles. Dans une des petites fibules se trouvait un fragment de cuir. Par-dessus la tunique était un manteau, attaché sur l'épaule par la plus grande des broches.

Au milieu et surmontant l'enveloppe de bois, avaient été placés les dépouilles et le trésor que l'on enterrait avec le personnage : le bouclier circulaire, de bronze doublé de bois; la lance au long fer à la pointe barbée; deux cornes à boire aux pointes montées en bronze doré et aux bords protégés par de gros cercles d'argent; les restes de plusieurs bracelets d'argent et de bronze; un vase de bois monté en bronze, et les débris de plusieurs vases de verre.

De nombreux fragments de fer et de bronze paraissent indiquer la présence de certaines pièces d'armure; mais il est impossible de rien affirmer à cet égard, comme, du reste, on ne peut que se livrer à des conjectures sur l'origine et la date exacte de cette sépulture. Jusqu'à présent, l'ornementation scandinave des bijoux et la présence d'un aussi grand nombre d'objets précieux, sous un tumulus aussi important, semblent indiquer que nous nous trouvons en présence de la sépulture d'un grand chef de ces pirates normands qui visitèrent les côtes de la Grande-Bretagne aussi bien que celles des Gaules, après la décadence de la domination romaine. C'est là, probablement, le « hlœvé » de quelque viking des mers du Nord.

— On vient de découvrir, dans le réfectoire du couvent de Monte Oliveto près de Florence, des fresques d'une grande valeur, attribuées au Sodoma. Le professeur Milanesi a été chargé de les étudier.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, Imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : **EUGÈNE VÉRON.**

10 cent. le numéro. — Première année. 19 Janvier 1884. — N° 51.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Chenet en bronze.

Commencement du xvie siècle.

« Les cheminées dans les habitations du moyen âge, dit Viollet-le-Duc, étaient larges et hautes. Généralement un homme pouvait y entrer debout sans se baisser, et dix ou douze personnes se plaçaient facilement autour de l'âtre. Il fallait à l'intérieur de ces cheminées de forts chenets de fer, désignés alors sous le nom de *landiers*, pour supporter les *bûches* énormes que l'on jetait sur le foyer et les empêcher de rouler dans l'appartement. Les premiers étaient assez compliqués comme forme, car ils étaient destinés à plusieurs usages. Leur tige était munie de supports ou crochets pour recevoir les broches, et leur tête s'épanouissait en forme de petit réchaud pour préparer quelques mets, comme nos cases de fourneaux, ou pour maintenir les plats chauds. Dans les cuisines, l'usage des fourneaux divisés en plusieurs cases n'était pas fréquent comme de nos jours; les mets cuisaient sur le feu de la cheminée, et l'on comprend facilement que ces foyers ardents ne permettaient pas d'apprêter certains mets qu'il fallait remuer pendant leur cuisson, ou qui se préparaient dans de petits poêlons. Les réchauds remplis de braise à la tête des landiers, se trouvant à la hauteur de la main et hors du foyer de la cheminée, facilitaient la préparation de ces mets. »



Chenet en bronze, commencement du xvie siècle.

Notre figure reproduit un véritable type de landier. Il est couronné du petit réchaud ou corbeille en fer qui servait à contenir la braise ou les cendres chaudes. Il comporte en outre les crocs qui servaient à supporter les broches pour la cuisson des rôtis. Encore à l'heure actuelle, on rencontre dans les fermes du centre de la France des landiers dont les paysans se servent comme ils s'en servaient il y a plusieurs siècles. Le musée de Cluny possède huit landiers du xve siècle.

« Au xvie siècle, dit M. René Ménard, les grandes tiges qui, sur le devant des landiers, s'élevaient verticalement pour empêcher les bûches de rouler sur le pavé, commencent à disparaître, et on voit le véritable chenet où l'ancienne tige est remplacée par une boule de métal, sur laquelle on peut poser le pied pour se chauffer. Cette boule ne pouvait manquer d'être décorée ; elle se chargea de bas-reliefs et se transforma quelquefois en élégantes figurines, comme on le voit sur les beaux chenets de bronze dont Jean de Bologne a donné les dessins. Comme toujours, les plus grands artistes de l'école italienne ont prêté leur concours à cette industrie si humble en apparence, en sorte que Florence et Venise ont conservé des chenets que l'on peut classer parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la ciselure.

« Il en a été de même en France pendant tout le xviie et le xviiie siècle.

« Les chenets en bronze ciselé du temps de Louis XVI ont quelquefois un caractère vraiment exquis dans leur allure ; la grâce un peu cherchée est

toujours le caractère dominant de cette époque. Ces chenets, qui dans les cheminées de luxe sont presque toujours dorés, ont d'ailleurs une dimension assez restreinte comme la cheminée à laquelle ils appartiennent. »

Nous donnerons, dans deux de nos prochains numéros, un chenet en bronze, par Jean de Bologne, et un chenet Louis XVI, qui montreront à quel degré de luxe et de perfection artistique on a poussé ces pièces du mobilier.

Commode Louis XV.

Cette commode, qui appartient au palais royal de Gênes, est garnie de bronzes ciselés par Caffieri. Elle date de cette époque où l'art de la ciselure



Vase en cristal de roche gravé, avec monture en vermeil.

atteignit sa plus haute perfection. C'est l'ère de la chicorée. Meissonnier, le promoteur du genre, poussa le caprice jusqu'à l'exagération, mais Caffieri imprima à ses ouvrages un cachet de remarquable élégance. Il était sculpteur et issu d'une famille de sculpteurs.

Aiguière en aventurine.

Cette aiguière est un travail byzantin du VIIIe siècle, avec monture en or du temps de Louis XV. Elle fait partie de la collection de Hamilton-Palace. Rien d'élégant comme la chèvre étendue sur l'anse. Rien de séduisant comme la figure enfantine couchée sur le couvercle! Un motif rocaille enserre la base, et le tout est si heureusement conçu, que cette monture, plus jeune de mille ans, semble être la mieux appropriée que l'on pût désirer pour cette magnifique aiguière.

L'aventurine est un composé vitreux qui doit son nom à cette circonstance, qu'il fut découvert au hasard ou par aventure. On rapporte qu'un ouvrier vénitien, ayant laissé tomber un peu de limaille métallique dans un creuset contenant du verre en fusion, remarqua l'heureux effet produit par ce mélange. Il s'empressa de le reproduire, et l'aventurine de Venise fut bientôt recherchée presque à l'égal des pierres précieuses. Elle servit comme celle-ci à fabriquer diverses espèces de bijoux. Le procédé de la fabrication de l'aventurine resta longtemps un secret entre les mains des Vénitiens. Un Français, Lebaillif, après avoir analysé avec soin les éléments de la composition de ce produit, essaya de l'imiter; mais il n'obtint qu'un demi-succès. Deux autres chimistes, Frémy et Clémandot, firent de nouvelles tentatives, qui réussirent complètement. Le procédé de ces derniers consiste à chauffer, pendant douze heures, un mélange de verre filé (200 parties), de protoxyde de cuivre (40 parties), et d'oxyde de fer, provenant des battitures de forge (80 parties), puis à soumettre la masse en fusion à un refroidissement lent.

En minéralogie on nomme *aventurine* ou quartz aventuriné, à cause de sa ressemblance avec l'aventurine artificielle, une variété de quartz à fond blanc verdâtre, jaune, ou blanc rougeâtre, qui présente des points brillants répandus dans la masse de la pierre. On distingue deux sous-variétés de quartz aventuriné. Dans l'une qui est une variété d'*hialomicte*, les points brillants sont formés par de petites paillettes de mica, qui sont disséminées d'une manière assez uniforme, et qui réfléchissent très bien la lumière. Dans l'autre, qui est du quartz grenu, les reflets lumineux sont produits par la présence, à l'intérieur de la pierre, de cristaux plus vitreux que le reste de la masse. Ces cristaux ne renvoient que de la lumière blanche, lorsque la masse est entièrement blanche, et des reflets jaunâtres ou brunâtres, ou brun-rougeâtres, dans le cas où la pierre est pénétrée accidentellement de matières ferrugineuses. La première de ces variétés est d'un plus joli effet, et en conséquence est plus recherchée que la seconde. Néanmoins elle est encore bien inférieure à l'aventurine artificielle.

Fragment du « Mariage de Mercure avec la Philologie ».

Vers 1200, Agnès, abbesse de Quedlimbourg, exécuta avec ses nonnes des tentures destinées à la décoration du chœur de son église. Le sujet représenté était le *Mariage de Mercure avec la Philologie*. D'après Marcianus Capella, ce sujet avait été choisi dès la seconde moitié du Xe siècle, pour les broderies d'or dont Hedwige de Souabe orna une aube destinée au couvent de Saint-Gall. Kugler, qui parle de cet ouvrage, l'apprécie comme suit : le style est inégal, les patrons ont évidemment été dessinés par différents artistes; tantôt il se rapproche du style courant de cette époque, tantôt, surtout dans les figures isolées, il s'élève à une telle beauté de forme, à une telle harmonie de proportions, à une telle noblesse, à une telle science de la draperie, qu'on croit y reconnaître la manifestation d'un art parvenu à son apogée.



Aiguière en aventurine.
Travail byzantin du VIIIe siècle, avec monture en or du temps de Louis XV.

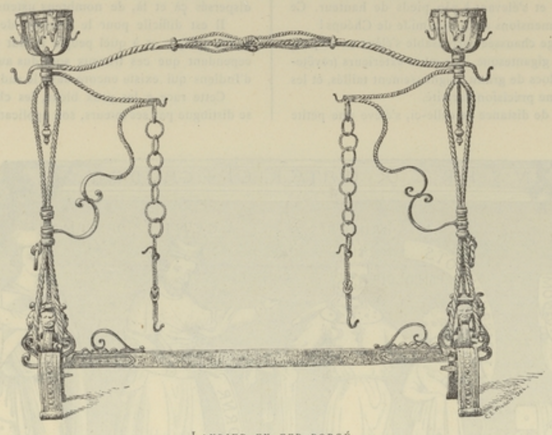
PETITE CHRONIQUE

— Des négociations sont engagées entre la Ville de Paris et l'État en vue de la reconstruction de l'École nationale des Arts décoratifs sur l'emplacement des dépendances de l'Hôtel-Dieu.

Il existe, en effet, sur la rive gauche de la Seine, en face du parvis Notre-Dame, un vieux bâtiment qui était relié jadis par un pont spécial à l'ancien Hôtel-Dieu, et qui depuis la construction du nouvel hôpital est devenu sans emploi.

Ce bâtiment appartient à la Ville, à laquelle l'État demande de l'attribuer à l'École des Arts décoratifs, atteinte par l'expropriation dans sa résidence de la rue de l'École-de-Médecine.

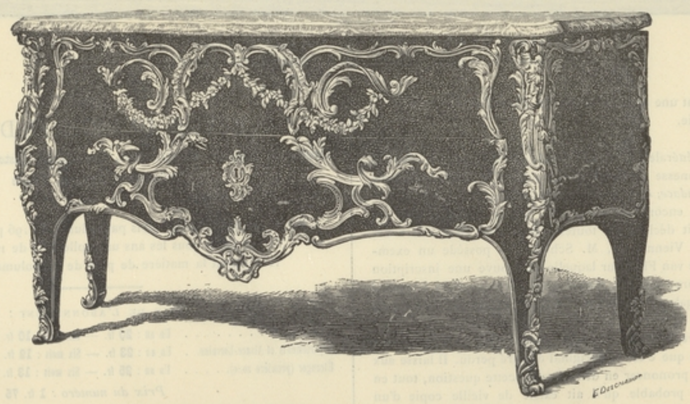
D'après les négociations engagées, quoique l'École soit établissement d'État, les bâtiments appartiendraient à la Ville, qui de son côté donnerait une subvention annuelle à cette institution.



Landier en fer forgé.

— On vient de découvrir la façade du fameux Dôme de Florence, réédifiée sur les dessins et sous la direction de l'architecte de Fabris, que la mort a malheureusement empêché de présider à l'achèvement de ce chef-d'œuvre de restauration artistique.

De Fabris, en mourant, avait recommandé de soumettre au choix des Florentins deux systèmes pour le couronnement de cette façade admirable. Consultés par la population, les membres du *Cercle artistique florentin* se sont réunis et ont discuté longuement plusieurs fois. Enfin ils ont décidé, par 88 voix contre 11 et 3 abstentions, *en faveur du couronnement basilical* de la façade en question, couronnement que quelques personnes désiraient tréflé, en dépit du voisinage du campanile de Giotto, ce merveilleux chef-d'œuvre de l'architecture basilicale, qui est, du reste, le système architectural extérieur de tout le Dôme lui-même.



Commode Louis XV, garnie de bronzes par Caffieri.

Les Florentins ont accueilli cette décision importante avec une très vive satisfaction, à laquelle s'associe l'unanimité des artistes et des amateurs de la colonie étrangère.

— On vient de découvrir au Mexique les restes merveilleux d'une civilisation disparue depuis longtemps. Ils sont de la plus grande importance pour l'histoire et remontent aux peuples primitifs de l'Amérique.

A la Sonora, dans le Mexique, à environ quatre lieues espagnoles au sud-est de Magdalena, on a trouvé dans les forêts vierges une pyramide mesurant à sa base 4,350 pieds, et s'élevant à 750 pieds de hauteur. Ce serait à peu près le double des dimensions de la pyramide de Chéops!

De la base à la cime, une large chaussée carrossable s'élève en serpentant autour de cette construction gigantesque. Les murs extérieurs (revêtements) sont construits avec des blocs de granit soigneusement taillés, et les courbures sont combinées avec une précision parfaite.

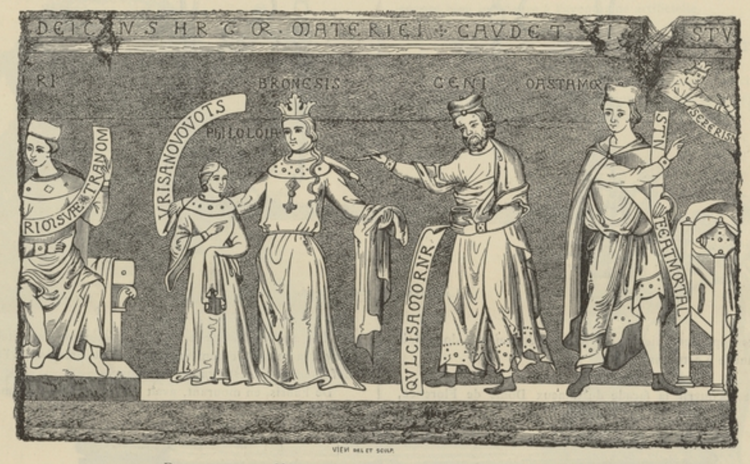
A l'est de la pyramide, à peu de distance de celle-ci, s'élève une petite montagne de même hauteur, laquelle a été entièrement transformée en habitations creusées dans le roc.

Il y a là des centaines de petites chambres de 5 à 15 pieds de largeur et de 10 à 15 pieds de longueur, toutes taillées dans la pierre avec le plus grand soin. Ces cellules ont en moyenne 8 pieds de hauteur; elles sont dépourvues de fenêtres et n'ont qu'une seule entrée, laquelle se trouve le plus souvent au milieu du plafond.

Les parois sont couvertes de nombreux hiéroglyphes et de figures fantastiques ayant des mains et des pieds humains. On y trouve aussi, dispersés çà et là, de nombreux ustensiles en pierre.

Il est difficile pour le moment de préciser d'une manière exacte à quelle époque et à quel peuple il faut attribuer ces monuments; on croit cependant que ces travaux sont dus aux ancêtres des Mayos, une tribu d'Indiens qui existe encore dans le sud de la Sonora.

Cette race a les yeux bleus, les cheveux blonds et le teint clair; elle se distingue par ses mœurs, son application au travail et sa tempérance.



Fragment du « Mariage de Mercure avec la Philologie ».
Tapisserie du Dôme de Quedlimbourg, commencement du XIIIe siècle.

Les Mayos possèdent une écriture et ont des connaissances en mathématique et en astronomie.

— On considérait généralement comme perdu, dit la *Gazette de Moscou*, l'un des tableaux de jeunesse de Rembrandt intitulé : *le Baptême de l'eunuque de la reine de Candace,* dont il existe une belle gravure signée van Flytt. Tout récemment encore, M. Bode, le savant sous-directeur du Musée de Berlin, l'avait déclaré en toutes lettres dans un article des *Graphischen Künste* de Vienne. Or, M. Schaïkévich possède un exemplaire de la gravure de van Flytt sur laquelle se trouve une inscription de l'un de ses anciens propriétaires, d'où il résulte que naguère l'original aurait fait partie de la galerie Mocenigo, à Venise, et ensuite de celle du comte Tolstoï à Odessa.

M. Schaïkévich a vu lui-même la toile en question à Odessa et il y aurait tout lieu de croire que c'est là l'original déclaré perdu. Il laisse aux spécialistes le soin de se prononcer en définitive sur cette question, tout en ajoutant qu'il n'est pas probable qu'il ait existé de vieille copie d'un tableau de jeunesse du maître, remontant à l'époque de Leyde (1627-1632), et dont on a depuis si longtemps perdu la trace. Cette découverte mettrait la Russie en possession d'un nouveau trésor artistique.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

Le Gérant : EUGÈNE VÉRON.

10 cent. le numéro. — Première année. 26 Janvier 1884. — N° 52.

L'ART ORNEMENTAL

PARIS : 33, avenue de l'Opéra.
TURIN : Mattirolo Luigi, 10, Via Po.
Paraissant tous les Samedis.
Directeur et Rédacteur en chef : G. DARGENTY
BRUXELLES : A. N. Lebègue et Cie.
NEW-YORK : Brentano Brothers.
Paris et Dép. : Un an, 5 fr. — Six mois, 2 fr. 50
ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE
Union postale : Un an, 8 fr. — Six mois, 4 fr.

EXPLICATION DES PLANCHES

Vase en porcelaine de Chine.

Ce vase appartient à la famille rose, il est du XVIe siècle et mesure 1m,36 de haut.

La famille rose, dit M. Jacquemart, tire son nom de son aspect physique. Elle a pour base décorative un rouge carminé dégradé jusqu'au rose pâle et obtenu de l'or. C'est ce qu'on nomme en Europe *pourpre de Cassius ou rouge d'or*.

Toujours mêlée à un véhicule abondant, cette couleur forme relief sur la couverte; le même caractère se rencontre dans la plupart des teintes douces qui l'accompagnent; la porcelaine rose est donc *émaillée* par excellence et ce caractère frappant lui a valu, dans le commerce, la dénomination spéciale de *porcelaine de Chine*, bien qu'ailleurs et au Japon surtout on ait peint en relief.

Au point de vue de la fabrication, la famille rose se compose de pièces parfaites, blanches, et parfois si minces qu'on leur a donné en Chine le nom de *porcelaines sans embryon*, et, ici, celui de *vases coquille d'œuf*. Les matières décorantes sont toutes celles dont dispose la céramique orientale; les peintres y ont épuisé les ressources complètes de leur palette et les ont combinées avec un rare bonheur.

La famille rose semblerait donc devoir fournir aux Chinois leurs vases de prédilection; il n'en est point ainsi; le plus grand nombre des pièces brille d'une fantaisie annonçant l'emploi purement décoratif. Une bordure richement motivée, à pendentifs arabesques, à coins gracieusement repliés sur eux-mêmes, à compartiments diversement coloriés, entoure un bouquet de fleurs, ou une terrasse plantureuse sur laquelle courent des cailles, des oies ou des chevaux singulièrement enluminés. Lorsque des figures apparaissent elles ont un caractère familier; ce sont des jeunes femmes promenant leurs enfants ou se reposant sous des pêchers fleuris; des jeunes filles se balançant sur des escarpolettes; des dames dans un intérieur s'offrant des bouquets, ou s'enivrant des parfums des nélumbos placés dans des vases; parfois on y voit une servante gravissant les degrés d'un pavillon bâti sur l'étang couvert de fleurs, et rapportant son odorante récolte à des femmes qui, dans l'intérieur, garnissent des cornets et les disposent sur les tables et les étagères. C'est là une allusion à la fête des nélumbos, célébrée avec non moins de pompe dans le gynécée chinois, que ne l'est celle des tulipes dans les sérails musulmans.



Vase en porcelaine de Chine, famille rose.

Quelques scènes sont tirées du théâtre; pour citer un exemple des plus connus, nous rappellerons cette jeune fille qu'on voit demeurer interdite dans un coin de son jardin, tandis qu'un jeune homme en escalade la muraille, après avoir pris la précaution de jeter ses chaussures devant lui; c'est un épisode du *Si-Ivang-Ki*, Victoire du pavillon d'Occident, drame lyrique écrit par Wan-chi-fou, vers 1110.

De grandes pièces montrent des sujets compliqués; de vastes palais où le souverain, entouré de sa cour, préside à des réceptions solennelles, à des tournois et à des revues; des femmes à cheval, lancées à fond de train, se poursuivant en agitant des lances à panonceaux flottants. Est-ce, vers l'an 300 de notre ère, ce monarque des provinces du nord dont parle l'histoire, qui fait évoluer le régiment de « dames à tailles fines et déliées, qui, montées sur des

coursiers légers, avec des parures et des robes élégantes, pour faire ressortir leurs belles figures, lui servaient de gardes du corps ? »

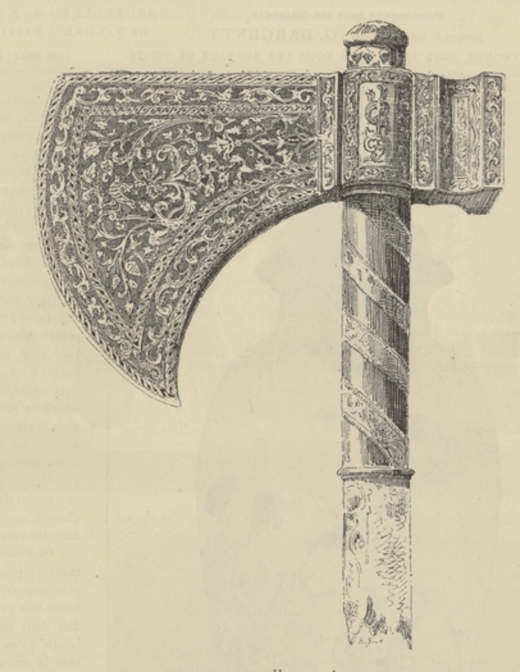
Quant aux figurations sacrées, elles sont si peu nombreuses qu'on doit les regarder comme une exception; elles n'ont rien, sauf les couleurs, qui les distingue de celles de la famille verte.

Notre vase représente une des scènes de jardins chères aux décorateurs chinois. Une jeune fille offre une fleur vraisemblablement emblématique à un couple de jeunes mariés.

La famille rose a-t-elle une date particulière? Doit-on la croire contemporaine des autres ou issue d'une découverte fortuite et postérieure? M. Jacquemart se pose cette question et ne la résout pas. Nous avons cru longtemps et nous pensons encore qu'il faut attribuer sa création au désir d'imiter les admirables porcelaines du Japon, qui, selon le témoignage des missionnaires, étaient apportées en Chine pour orner les intérieurs somptueux et pour être offertes en présent. Cette opinion ne nous paraît établie sur rien de bien sérieux. Quoi qu'il en soit, la famille rose chinoise a fourni des coupes de la plus admirable pâte et du décor le plus fin, sous la période Houng-tchy, c'est-à-dire de 1488 à 1505.

En ce qui concerne l'histoire de la porcelaine chinoise en général et de sa fabrication, il existe, dit M. Garnier, bien peu de documents positifs. Le seul livre qui ait été écrit en Chine sur cette matière, livre dont M. Stanislas Julien a donné la traduction, ne concerne que la manufacture de King-te-Schin; en outre, l'emploi fréquent de termes techniques difficiles à comprendre et surtout à traduire en rend la lecture peu féconde en renseignements.

Suivant la tradition la plus répandue, l'invention de la poterie remonterait au temps de cet empereur légendaire Hwang-Si qui régna cent ans, 2697 avant J. C., et qui compte parmi ses successeurs un empereur, Yu-ti-



Hache d'armes orientale,
richement damasquinée, portant le chiffre du sultan Saladin et la date 550 de l'hégire.

Shun, qui aurait exercé le métier de potier avant de monter sur le trône. Quant à la porcelaine proprement dite, sa fabrication ne daterait que de la dynastie des Han, c'est-à-dire de deux siècles avant notre ère.

Les annalistes chinois donnent quelques renseignements assez obscurs du reste, et quelque peu empreints de merveilleux, sur les progrès assez lents d'abord de cette industrie. Dès le VIIIe siècle cependant, ils mentionnent des porcelaines de plusieurs sortes; mais l'absence de pièces auxquelles on puisse, avec certitude, assigner d'une façon précise une antiquité aussi reculée, ne permet pas de rien affirmer à cet égard. Ce n'est qu'à partir de la dynastie des Mings, en 1368, et surtout pendant la période de Tching-hoâ, qui représente la plus belle époque de la fabrication, que nous trouvons des documents certains fournis par des pièces dictées. Sous les derniers souverains de cette dynastie et par suite des dissensions intestines et des guerres continuelles avec les Tartares qui désolèrent l'empire chinois au commencement du XVIIe siècle, l'industrie de la porcelaine tombe pour ne se relever que sous Hang-sy, second empereur de la dynastie tartare des Tsing. Sous l'impulsion féconde de ce souverain, dont le règne pacifique ne dura pas moins de soixante et un ans, de 1661 à 1722, les arts, et surtout les arts céramiques, retrouvèrent une vie nouvelle. C'est à cette époque que le Père Dentrecolle, missionnaire français, né à Lyon en 1664 et mort à Pékin en 1741, écrivait ses curieuses lettres dans lesquelles il donne les premiers renseignements à peu près positifs et surtout raisonnables sur la fabrication de la porcelaine chinoise.

Sous Kien-Long, quatrième empereur de la dynastie des Tsing, qui régna également soixante ans, de 1736 à 1795, l'industrie de la porcelaine prit un développement considérable; mais déjà les grandes traditions disparaissent, la décadence s'accentue rapidement, et ce bel art auquel nous devons tant de merveilles de goût et d'élégance, perd peu à peu les qualités exceptionnelles qui avaient fait autrefois sa supériorité.

Aujourd'hui cette industrie touche à son déclin et les Chinois ont

perdu le secret de cette admirable fabrication, de ces formes si pures, de ces merveilleuses couvertes, de ces émaux chatoyants, de ces décorations si variées, de ces peintures si harmonieuses qui nous remplissent d'admiration.

La fabrication de la porcelaine en Chine paraît avoir été répandue à peu près sur toute la surface de l'Empire; treize provinces sur dix-huit possédaient des manufactures et quelques-unes en nombre assez considérable. Les plus renommées étaient celles de la province de Keang-se, parmi lesquelles se trouvait la fabrique privilégiée de King-te-Tchin qui seule fournissait les porcelaines destinées à l'empereur et aux personnes de sa famille. Le Père Dentrecolle donne une longue description de cette ville, qui ne comptait pas moins de trois mille fourneaux à porcelaine d'où s'échappaient continuellement des tourbillons de flamme et de fumée. « A l'entrée de la nuit, dit-il, on croit voir une vaste ville tout en feu, ou bien une immense fournaise qui a plusieurs soupiraux. Aussi n'est-il pas surprenant qu'on y voie souvent des incendies, et c'est pour cela que le Génie du feu y a plusieurs temples, ce qui ne diminue pas le nombre des embrasements. »

Les porcelaines chinoises sont fabriquées avec des *kaolins*, sortes de roches granitiques décomposées et désagrégées, souvent très blanches, de



Reliquaire du Trésor impérial de Vienne.

consistance friable, composées essentiellement de silice, d'alumine à l'état d'argile blanche et d'eau. C'est le kaolin bien lavé et bien épuré qui fournit la pâte, la matière solide des porcelaines; la partie fusible est formée par le *pé-tun-tsé*, sorte de pétrosilex de même origine géologique, mais contenant de la silice en plus grande quantité. Ces deux matières broyées et lavées sont intimement mêlées ensemble et donnent des pâtes dont les qualités varient suivant la matière et la proportion du mélange. La couverte ou émail est formée également par du *pé-tun-tsé* que l'on choisit aussi pur que possible et que l'on mélange avec de la chaux et des cendres de fougères qui en augmentent la fusibilité.

Les matières qui entrent dans la composition de la porcelaine chinoise sont identiquement les mêmes que celles qui forment la pâte et la couverte des porcelaines dures européennes. Il n'y a aucune différence appréciable entre les kaolins de Canton et ceux de Saint-Yrieix, non plus qu'entre le pé-tun-tsé et les pegmatites qui remplissent le même rôle dans notre industrie.

Les mélanges seuls varient d'une façon assez sensible pour rendre la pâte et la couverte des porcelaines chinoises plus fusibles et cuisant à une température plus basse que celle des porcelaines françaises et surtout des porcelaines de Sèvres. A ce point de vue, elles sont inférieures aux nôtres. Ce n'est donc pas, comme on l'a prétendu, dans la qualité exceptionnelle des matières premières qu'il faut chercher le secret des céramistes chinois,

mais bien plutôt dans leur habileté prodigieuse et la souplesse de leur talent. Ce qui domine surtout dans les porcelaines de la belle époque, ce qui devrait être pour nous un exemple et un enseignement, c'est la recherche constante du beau par l'alliance harmonieuse de la forme et de la couleur.

Nous aurons à revenir plusieurs fois sur les porcelaines de la Chine



Lettre du xvi[e] siècle.

à propos des décors variés qui ornent les différentes pièces des belles époques que nous comptons reproduire.

Reliquaire du Trésor impérial de Vienne.

Jusqu'au xv[e] siècle, l'orfèvrerie allemande a été presque exclusivement



Lettre du xvi[e] siècle.

religieuse, dit M. René Ménard : des châsses, des calices, des ciboires, des crucifix, des candélabres et des ornements d'autel étaient continuellement façonnés pour le besoin des églises. Pendant la première partie de la Renaissance, l'orfèvrerie, comme les autres arts qui se rattachent directement ou indirectement à la sculpture ou à la peinture, était dans une bonne voie. Mais la réforme qui arrêta si complètement l'essor de la peinture religieuse devait porter le coup fatal à l'orfèvrerie d'église. Du moment qu'on abandonnait avec le culte des saints la plupart des cérémonies pompeuses de l'Église romaine, les pièces les plus importantes du mobilier ecclésiastique n'avaient plus de raison d'être. L'orfèvrerie religieuse ne fut cependant pas anéantie subitement, mais sa fabrication diminua sensiblement comme nombre, en même temps que, comme style, elle perdait son originalité.

Le Trésor impérial de Vienne possède plusieurs reliquaires en or émaillé et ornés de pierres fines dont le style ornemental marque la dernière période de la Renaissance. On trouve encore une certaine élégance ornementale dans les pièces de cette époque, mais on y sent une influence italienne qui, d'ailleurs, dura peu.

PETITE CHRONIQUE

— Le 19 janvier ont été amenés à l'Hôtel de Ville de Paris et immédiatement installés sur des piédestaux, dans la cour Louis XIV, le *Gloria*



Lettre du xvi[e] siècle.

victis, de A. Mercié, venant du square Montholon, et les *Dernières Funérailles,* de Barrias. Le bronze de Mercié occupe le milieu de la cour; le marbre de Barrias se trouve sous la galerie, devant la porte de la salle des Pas-Perdus. Dans la même cour ont été commencées les sculptures des deux bas-reliefs d'archivolte adossés à la salle des Pas-Perdus. Les deux



Lettre du xvi[e] siècle.

lions de Cain, qui doivent décorer la porte d'entrée du côté sud de la place Lobau, viennent d'être déposés dans le jardin du préfet, en attendant leur installation.

G. Dargenty.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire. *Le Gérant :* **EUGÈNE VÉRON.**

TABLES

DU PREMIER VOLUME DE *L'ART ORNEMENTAL*

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

FIN DES TABLES

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.